أمّا قبْل

يستطيع المتأمل فى ضروب النشاط العقلى والوجدانى لدى الإنسان ، وما يتبعها من نشاط عملى ومادى ، أن يستخلص ثلاثة محاور أساسية استقطبت هذا النشاط الإنسانى المتميز على مدى التاريخ البشرى : الأول منها يصل الإنسان بالطبيعة ، والثانى يصله بنفسه ، والثالث يصله بالمجتمع . ولم يبرز هذا النشاط فى حياة البشرية ويصبح ضرورة ملحة إلا حين تكوّن لدى الإنسان وعى ــ على نحو ما ــ بأن هناك شيئا يجب البحث عنه والوصول إليه . وهذا الشىء هو ما عرف فيما بعد ، ومازال يعرف حتى اليوم ، باسم «الحقيقة» . ولن تكون هناك أدنى خطورة فى أن ينتهى التأمل فى تاريخ البشرية إلى خلاصة مؤداها أن كل ما أنجزته البشرية على مدى تاريخها الطويل ــ معنويا وماديا ــ إنما يستخفى وراءه ذلك البحث الذى لا يكف ولن يكف عن الحقيقة . ومنذ اللحظة التى برز فيها الوعى بأن هناك شيئا حقيقيا يجب الوصول إليه ، استتبع ذلك بالضرورة الوعى بأن هناك أشياء غير حقيقية ، أو أشياء كاذبة ، أو أشياء زائفة . وعند ذاك أصبح التمييز بين «الحقيقى» و «الزائف» هو المهمة الأولى التى تستفرغ النشاط العقلى والوجدانى لدى الإنسان .

لكن التمييز بين ما هو حقيقى وما هو زائف يحتاج إلى معايير تقاس إليها الأشياء ، أو إلى إطار مرجعى يمكن رد الأشياء إليه ، أو الاحتكام إليه فيما هو حقيقى وما هو زائف . لابد من مصدر يوثق به ، أو قاعدة يطمأن إليها ؛ فلا يمكن أن تكون الأشياء معيارا لذاتها ، ولا يكفى أن تتمايز بأضدادها حتى تتكشف حقيقتها ؛ فليس تمايز الحياة والموت كافيا لكشف حقيقة الحياة أو الموت . وكذلك الحال فى كل الأضداد . ومن ثم اهتدت البشرية فى مرحلة من حياتها إلى الطبيعة ، حيث الظواهر فيها تتمتع بالاستقرار والانتظام ، وحيث الحركة فيها دقيقة ومطردة ، وحيث تتجلى خاصية الاستمرارية على نحو لا يتحقق فى غيرها . إنها بهذه الصفات الجوهرية جميعا ، فضلا عن مثولها للعيان ، تعد أوثق مصدر تلتمس فيه الحقائق ، بل تعد الحقيقة نفسها . إنها الإطار العام الذى يضم الكائنات جميعا ، ومن جملتها الإنسان . لكن الإنسان ــ من بين هذه الكائنات جميعا ــ هو القادر على أن ينسلخ منها لكى ينظر إليها أو ينظر فيها ؛ ومن ثم نشأت العلاقة بينه وبينها . وقد تمخضت هذه العلاقة ــ ومازالت تتمخض كل يوم ــ عن كثير من الكشوف التى تعلن عن مزيد من الحقائق . غير أن الإنسان لم يقنع بأن يبحث فى الطبيعة ، حين أدرك أن وراء هذا الكون الماثل لابد أن تكون هناك قوى مهولة غير مرئية . وهنا انشطرت تلك العلاقة شطرين : شطرا يتصل بالطبيعة ، وشطرا يتصل بما وراءها . ومن ثم أصبحت الأديان وأصبحت الميتافيزيقا ــ إلى جانب الطبيعة المادية ــ مصادر للحقائق . لكن جاءت مرحلة تنبه فيها الإنسان إلى أن الأشياء جميعا لا معنى لها خارج ذاته المدركة ، وأنه هو محور هذا الكون ، ومعيار كل شىء ، فانكفأ على نفسه ، يبحث عن الحقائق التى تنطوى عليها . ثم جاء زمن أدرك فيه الإنسان أن الفرد لا يمكن أن يكون المعيار الذى تردّ إليه كل الأشياء ، وأن القوى الفاعلة فى الحياة وفى الفرد نفسه هى قوى الجماعة . وكان لابد عند ذاك أن تلتمس الحقائق لا فى الكون الخارجى ، ولا فى عالم النفس الباطنى ، أو عالم الذات المتفردة ، بل فى ذلك الكيان الذى هو موضوع خارجى وذات فى الوقت نفسه ، والذى نسميه المجتمع .

هكذا كان مسار البحث عن الحقيقة : من الطبيعة إلى الذات الفردية ، ومن الذات الفردية إلى الذات الجماعية . وفى هذه المستويات الثلاثة أفرزت البشرية ما لا يحصى من نظريات ، كل منها «يدعى» أنه رصد الحقيقة أو جانبا منها . ولكن ما أكثر ما انطوى هذا الرصد كذلك على التزييف . وحين أقول «التزييف» إنما أقصد تصحيح النظرة التى أشرت إليها فى مستهل هذه الكلمة ، والتى تقسم الأشياء إلى «حقيقى» و «زائف» ؛ فهذه الثنائية الضدية غير دقيقة ، إذ ليس فى الوجود أصلا إلا ما هو حقيقى ، لكن الإنسان فى علاقته بالطبيعة ، وفى علاقته بنفسه ، وفى علاقته بالمجتمع ، هو الذى «زيف» كثيرا من الأشياء ، واعيا حينا ، وغير واع فى معظم الأحيان .

رئيس التحرير

هذا العدد

يقدم هذا الجزء الثانى قدرا من الإسهام الفكرى العربى فى قضية الأدب والأيديولوجيا ، بعد أن عرض الجزء الأول لأهم إنجازات الفكر الغربى فى هذا المضمار . ولابد لمن يتأمل العلاقة الوشيجة بين الجانبين أن يدرك قيامها على المعية لا التبعية ؛ فالمفكر العربى الذى يتقن الحديث بلغة العصر ، ويطرح الأسئلة التى تؤرق رفاقه فى الثقافة الإنسانية ، لا يجد حرجا فى توازى موقفه منهم ولا فى اتساقه فى كثير من النواحى مع جملة المعطيات الحديثة لديهم ، بل يؤكد ذاته ، ويدرج عطاءه فى هذا النسق العام ، مشتبكا مع القضايا الحيوية لعصره ، إيجابا وسلبا ، بكفاءة وفعالية .

● وقد تصدرت الندوة هذا العدد ـــ على غير ما جرى العرف به من قبل ـــ إيثاراً لتعدد الأصوات ، وتعبيرا عن طبيعة الإشكالية الخاصة بمحورنا ، وحرصا على استثارة الطابع الجدلى الخصب ، المتمثل فى وجهات النظر المتباينة ، بوصفه مدخلاً مشروعاً للمشاركات التالية .

● ويجيب المفكر زكى نجيب محمود ، فى شهادته التى يدلى بها لهذا العدد ، عن جملة أسئلة تدور حول الأيديولوجيا ومكانها من الحياة الثقافية ؛ فيشير إلى نشأة مصطلح الأيديولوجيا فى الغرب ، وتطور استخدامه ، ودخوله إلى لغتنا ، ويقترح مرادفا عربيا للمصطلح هو كلمة المذهبية ، أو كلمة الملة ، التى استخدمها الفارابى للدلالة على التفاف فئة معينة من الناس حول مجموعة من الأفكار والمعتقدات ، يناصرونها ويلتزمون بها ؛ وهو المعنى المقصود بمصطلح الأيديولوجيا ، كما استخدم الشهرستانى الكلمة نفسها فى صيغة الجمع فى كتابه «الملل والنحل» . ويناقش المفكر المصرى موقع الأيديولوجيا على خريطة الفكر الفلسفى المعاصر ، ويرى أن الفكر العربى قد أخذ يبلور لنفسه ، منذ منتصف القرن الماضى إلى منتصف هذا القرن أيديولوجيا متميزة القسمات ، لا تعتمد على فرض المخطط الثقافى عنوة ، بل تقيم تصورا شاملا للأهداف التى تستحق أن ننشدها ، وتسعى إلى الجمع بين ما هو حيوى فى تراثنا لنصون به هويتنا التاريخية ، وما هو جوهرى فى ثقافة الغرب ، حتى نكتسب بالجمع بين الصيغتين صلاحية الوجود . ويؤكد المفكر المصرى أن التوازى ظل سائدا بين هاتين الصيغتين إلى عهد قريب ، حتى أخذت أيديولوجيا الرفض التى ترمى إلى استرجاع الماضى ليكون حاضرا تمثل الصوت الأعلى . وهو يرجع هذه الظاهرة إلى ظروف تاريخية تتعلق بثقل عبء العصر وعجز الأمة العربية عن دفع ما قد ناءت بسطوته . بيد أن المفكر المصرى لا يلبث أن يكشف عن يقينه الجازم بأن الخطين المتوازيين لن يلغى أحدهما الآخر ، بل إن الغلبة ستكون لأصحاب الصبغة الجديدة التى تجمع بين الماضى والحاضر . ويناقش زكى نجيب محمود عدة قضايا مهمة تتعلق بالدور الثقافى للأيديولوجيا ، بوصفها محصلة مستخلصة مما سبقها ، وموجهة لما يأتى بعدها . ويؤكد الكاتب التلازم الوثيق بين الأدب المبدع من جهة ، والأيديولوجيا العامة والخاصة للأديب من جهة ثانية . ويرى أن جيل الرواد فى الأدب العربى الحديث قد استغرقتهم فكرة الحرية خلال العشرينيات وما تلاها ، على نحو أخذت به تلك الفكرة تبث إشعاعها فى نتاجهم الأدبى كله . ولم تلبث هذه الفكرة نفسها أن تلونت بالمنظور الاجتماعى بعد منتصف القرن حتى الآن .

● ويطرح مجدى وهبه تساؤله الأساسى «أية أيديولوجيا ؟» دون أن يخفى حيرته . وهو كذلك يتعرض لتعريف كلمة أيديولوجيا ، بوصفها من الكلمات التجريدية ، التى كثيرا ما يحتدم حول تفسيراتها الخلاف . وإذا كان بعض الباحثين يرى أن الاختلاف المذهبى ـــ الذى يستلزم ضرورة إعادة تعريف المعانى المجردة ـــ له دوره فى إثراء الفكر الإنسانى ، فإن الباحث يدعو إلى تفادى صك الشعارات المثيرة التى تحاصر حرية الفكر ، وتلزمه بفهم واحد لا يتعداه . ويتابع الباحث التطور الدلالى لكلمة الأيديولوجيا ، فنراه يعود بها إلى الفيلسوف الفرنسى «أنطوان دى تراسى» (١٧٥٤ - ١٨٣٦) بوصفه أول من تعرض لبحث كلمة أيديولوجيا ، حيث وضع كتابا يقع فى أربعة مجلدات (١٨٠١) أسماه «عناصر أو أوليات الأيديولوجيا» ، وإن كانت كلمة أيديولوجيا قد ظهرت قبل ذلك (١٧٩٦) فى محاضرة ألقاها الفيلسوف نفسه تتضمن نظريته عن الفكر الإنسانى بوصفه عملية ناتجة عن تحرك إحساسات الإنسان على صورة إدراك وذاكرة وقدرة على الحكم والإرادة .

ومع أن «دى تراسى» كان يبغى من وراء بحث كلمة أيديولوجيا أن يصل إلى ما تصوره «علما للأفكار» يتبنى دراسة الأفكار ومعانيها وقوانينها ، غير أن ذلك قد ووجه من قبل نابليون وأصحاب الفكر المحافظ والداعين إلى الفكر المطلق بهجوم عنيف ، بدعوى أن هؤلاء الأيديولوجيين يقيمون نظريات سياسية واجتماعية ، لا على أساس الواقع وحقيقة الطبيعة البشرية ، ولكن على أساس نظرة تجريدية وهمية ، تفترض قدرة العقل البشرى على الاستقلال بإرادته ، وتنظيم حياته الاجتماعية والسياسية .

وما لبث معنى كلمة أيديولوجيا أن اتخذ شكلا جديدا على يدى كارل ماركس وإنجلز ؛ فقد عرفا الأيديولوجيا فى كتابهما «الأيديولوجيا الألمانية» بأنها نظام للأفكار الباطلة التى لا تتصل بحقيقة ثابتة ، فضلا عن كونها محاولة لتبرير السيطرة الطبقية على بقية المجتمع . ولكن كارل ماركس يعود فينفرد بتعريف للأيديولوجيا حين يصفها بأنها وليدة مجموعة معينة من المصالح الاقتصادية ، لطبقة أو جماعة محددة ، سواء كانت حاكمة أو غير حاكمة . ويأتى «لينين» فيضيف بعدا آخر لمعنى الأيديولوجيا وهو يناقش فى كتابه «المادية والنقد التجريبى» فكرة ارتباط الأيديولوجيا بمصالح طبقة معينة ؛ فقد وصف لينين الماركسية بمجموعة المثل والأفكار التى تستند إليها الطبقة البروليتارية ، بالأيديولوجيا العلمية . ويتتبع الباحث تأثير هذا المفهوم على المفكر المجرى لوكاتش ، والإيطالى جرامشى ، كما لا يخفى الحيرة المتجددة التى تنتاب المفكرين الماركسيين عندما يميزون بين ما يسمى بالعلم اليقين والأيديولوجيا بوصفها منهجا فكريا منبثقا من علاقات اقتصادية معينة فى مجتمع ما ، قد ترتبط بمصالح طبقة أو جماعة ، أو قد تعود إلى ما أسماه المفكر الفرنسى لويس ألتوسير «تمثيلا لتلك العلاقات الخيالية التى تربط الأفراد بظروفهم الحقيقية فى الحياة» . ويشير الباحث إلى وجهة النظر التى تعارض المفهوم الماركسى للأيديولوجيا ، فنراه يحدثنا عن كارل مانهايم ــ أحد أقطاب علم الاجتماع فى ألمانيا ــ واعتراضه على النظرية الماركسية للأيديولوجيا ؛ إذ إنها لا تميز بين الأيديولوجيا الخاصة بالفرد ، والأيديولوجيا الشاملة الخاصة بزمن ما أو جماعة ما . ومع ذلك فإن ما نهايم يذهب إلى أن كلا النوعين رهن بالظروف الاجتماعية للفرد والجماعة .

ويعود الباحث فى نهاية مقاله إلى الحيرة التى بدأ منها ، وهى حيرة وليدة لكثرة التعريفات والتفسيرات المطروحة لكلمة أيديولوجيا . ثم نراه يتساءل ــ أمام سيل الأيديولوجيات الذى يموج به الفكر فى القرن العشرين ــ هل فى الإمكان أن يقوم العالم النامى ــ وهو يخوض معارك حركات التحرير ــ باستيراد أنماط أيديولوجية ؟ ألا تعد الانتفاضات القومية التحررية أيديولوجيات فى حد ذاتها ؟ وبعد أن يتناول هذين التساؤلين بالتوضيح ، يعود للتساؤل من جديد فيقول : أنحن الآن مخيرون بين الأيديولوجيات أم تابعون لأصالة معينة ؟ وأية أيديولوجيا ومتى ولماذا ؟

● وإذا كان كل من الباحثين السابقين قد اقترب من مشكلة الأيديولوجيا بمنظور فلسفى وتاريخى عام ، فإن عز الدين إسماعيل يقاربها من الجانب اللغوى المحدد ، فى بحثه عن أيديولوجيا اللغة ؛ إذ يكشف عن تعقد الظاهرة اللغوية وتشابكها باعتبارها أخطر ظاهرة فى حياة البشرية ، ومن ثم يتعرض لمجموعة من القضايا الأساسية المرتبطة بالتصورات والقوانين الكلية التى تحكم هذه الظاهرة ، فيما يمكن تسميته بأيديولوجيا اللغة . وتتعلق أولى هذه القضايا باللغة ذاتها بوصفها نشاطا فعالا يقع فى قلب الحياة ، وليست مجرد مرآة تنقل الحياة أو تعكسها . ولا يقتصر هذا الوجود اللغوى على العالم المعاين الحاضر فحسب ، بل يمتد إلى العالم المحتمل كذلك .

والقضية الثانية التى تتناولها الدراسة تتعلق بالممارسة العملية للخطاب اللغوى حين يكون تحقيقا لذلك النشاط الفعال ، بدءا من الخطاب الأسطورى فى شكله الاستعارى أو المجازى القديم ، وانتهاء إلى الخطاب اليومى .

وتنتقل الدراسة إلى قضية ثالثة ذات شقين متلازمين هما وضعية اللغة بوصفها عملية عقلية من جهة ، ونشاطا اجتماعيا من جهة أخرى ، تتشكل الظاهرة اللغوية من خلالهما ، وتقوم بتشكيل الوعى الإنسانى فى الوقت نفسه . وتعرض الدراسة للنظم الفرعية لهذه الظاهرة وكيفية تكوينها للنظام العام ، وذلك بهدف تحديد معنى أيديولوجيا اللغة وما تتميز به من تشابك وتعقد ، مبعثهما انبساطها أفقيا على مساحة المجتمع البشرى ، ورأسيا على مدى التاريخ الإنسانى .

وإذا كانت هذه الدراسة تهدف إلى تحليل الظاهرة اللغوية بوصفها أيديولوجيا فى ذاتها ، فإن هناك مبحثا آخر مكملا لهذا الجانب هو لغة الأيديولوجيا ، وهو مبحث لا ينفصل عن المبحث الأول ، وتشير إليه الدراسة بوصفه مشروعا لدراسة مكملة .

وينتهى الباحث إلى الالتفات نحو جانب مهم من أقوال طائفة لا تنتمى إلى زمرة المشتغلين بالعلوم الإنسانية ، حتى وإن لم يستندوا إلى تحليل علمى أو منطقى . وتتمثل هذه الطائفة فى المشتغلين بالكلمة إبداعا بوصفهم أقدر الناس على الحديث عن أداتهم الإبداعية وهى اللغة ، وعن موقفهم منها ، على أساس أنهم أقرب الممارسين لها وأشدهم معاناة لها والتحاما بها ، وتخص الدراسة كاتبا عربيا معاصرا تتخذه نموذجا لموقف الأديب المبدع من اللغة وهو يحيى حقى . فتقدم تحليلا كاملا لمفهوم الكتابة كما يتجلى لديه .

● وتبرز دراسة كمال أبو ديب « الادب والأيديولوجيا » أهمية المقولة الرئيسية فى أعمال ميشيل فوكو من حيث كشفها لعلاقات القوة ، والارتباط بين القوة والمعرفة ، ولآلية السلطة وسيطرتها على نسيج الحياة الاجتماعية ، وللتكوين الفكرى والنفس للفرد . وإذا كانت الأيديولوجيا ترتبط بعلاقات القوة ، واقتران القوة بالمعرفة وإنتاج السلطة ، فإنها ترتبط بشكل وثيق بسلطة طاغية أخرى هى سلطة الإنشاء .

ويرى الباحث أن أعمال فوكو قد استطاعت أن تبلور الطبيعة السياسية للحياة البشرية بصورة لا يعادلها من حيث الأهمية سوى كشف كارل ماركس للطبيعة الاقتصادية للوجود البشرى ، ويرى أن العلاقة بين الكشفين علاقة جدلية . كما يرصد الباحث بالإضافة إلى ذلك علاقة الأدب بالأيديولوجيا فى التوجهات الماركسية والوجودية والبنيوية وما بعد البنيوية ، وفى نظرية التفكيك ونظرية التأويل ، مركزا على لغوية الحياة الإنسانية ، على أساس أن طبيعتها الاقتصادية والسياسية والأيديولوجية لا تتحقق إلا باللغة وفى اللغة ؛ إذ إن كل كتابة إنما هى فعل لغوى ، والفعل اللغوى ـ فى أبعاده كلها ـ فعل اجتماعى ، ولذلك فهو فعل أيديولوجى . وتأسيسا على ذلك ليس بوسعنا أن ندرك علاقة الأدب بالأيديولوجيا إلا من منطلق الفهم الدقيق لعلاقة اللغة بالأيديولوجيا ؛ فاللغة إنشاء ، وكتلة من النصوص المشكلة للجسد الأول للأيديولوجيا .

ويناقش الباحث أهم الأعمال التى تناولت العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا من خلال المنظور الذى حدده فى بداية البحث ، مستخلصا عددا من الأسئلة ، ومقترحا عدة مسارات ممكنة لتطوير نظرية فى النقد الأدبى ، تقوم على أساس أن الإنتاج الأدبى لا يعد تجسيدا لفكر الطبقة الحاكمة كما تؤكد المقولة الرئيسية للماركسية ، بل إن الأدب الرافض ، أو الفكر المعارض يشكل ، مكونا لا يمكن إغفاله ، يتميز بعلاقاته الصدامية مع فكر الطبقة الحاكمة . وتنشأ عبر المواجهة بين هذين المنحيين آليات تعديل أو تحوير ، أو نقض واستبدال ، أو تطوير للفكر السائد . ويؤكد الباحث أن المكون الأيديولوجى للنص لا يظهر فيما يعلنه الكاتب أو يعبر عنه من منطلقات عقائدية ، بل يتجلى فى خفايا التكوين النصى ونظام العلاقات بين جزئياته ، أو فيما يضمره النص . ويعد انتقال العملية النقدية من رصد المكون الأيديولوجى على مستوى الإفصاح إلى مستوى الإضمار من أهم التطورات الجذرية فى الدراسات النقدية العالمية . ومن ثم يطرح الباحث جملة مؤشرات مبدئية لقراءة أيديولوجية للعمل الأدبى ، ويناقش بالإضافة إلى ذلك بعض المفاهيم الأساسية فى النقد الحديث مثل مفهوم الوحدة والقيمة . ويختم بحثه بتحديد وظيفة النقد فى علاقته الصراعية مع النص السلطوى وكشف تناقضاته من ناحية ، والنص المقموع وتفجير إمكاناته من ناحية أخرى ، مبرزا أهمية الأدب فى التغيير على المستويات السياسية والاقتصادية والثقافية ، ومعترفا فى الوقت ذاته بصعوبة الإجابة عن التساؤلات المثارة حول طبيعة هذا الدور ، وكيفية نشأته ، ومدى تغيره فى المجتمعات المختلفة .

● وينتقل بنا محمد على الكردى من التنظير اللغوى والأدبى ، إلى بحث علاقة النقد الجديد ـ على وجه التحديد ـ بالأيديولوجيا ؛ إذ يرجع الباحث ظهور النقد الجديد فى فرنسا إلى الجدل الذى احتدم بين ريمون بيكار ورولان بارت ، حول الدراسة التى قام بها الأخير عن جان راسين . وقد تركز الخلاف بين بارت وخصومه فيما ذهب إليه من تفرقة بين النقد الأيديولوجى ـ بوصفه النقد الذى يواكب العصر ، ويفيد من تقدم العلوم الإنسانية فى جميع فروع المعرفة ـ والنقد الجامعى أو الوضعى ، الذى ينحصر اهتمامه فى تحقيق النص الأدبى ، وإثبات المصادر والوقائع الأدبية ، على طريقة « لانسون » .

ويشير الباحث إلى ما أسهم به لوسيان جولدمان فى ميدان النقد الأيديولوجى ، من خلال منهجه الاجتماعى ، الذى حاول به إدراك المعنى الشمولى للعمل الأدبى ، ذلك المعنى الذى يوفر للعمل الأدبى أو الفنى ـ فى توازيه مع رؤية الوجود لدى الكاتب ـ شكله العام ، ويضفى عليه توازنه واتساقه . ولقد طبق جولدمان منهجه ذلك فى دراساته : « الإله الخفى » و« فلسفة كانط » و« سوسيولوجيا الرواية » .

ويبدو أن الاتصال الصريح المباشر بين أيديولوجيا الناقد وموضوع بحثه ، كما تمثل فى منهج جولدمان ، كان وراء الاهتمام الذى أبداه بعض تلاميذه فى تحليل العمل الأدبى نفسه إلى عناصره الدالة ، وإعادة تجميع هذه العناصر على شكل نسق دلالى معبر ، قبل الإغراق فى تحليل الرؤية الأيديولوجية الحاملة للعمل الأدبى . وربما كانت محاولة جوليا كرستيفا فى مجال ما يسمى « السميوطيقا التحليلية » أو الدلائلية ، من أعمق المحاولات فى هذا الصدد ، التى تنطلق كذلك من منظور الأيديولوجيا الماركسية ، وإن كانت تتم فى إطار قراءة منهجية معاصرة ، تعتمد على تركيبة فريدة ، ينصهر فيها التحليل النفس الفرويدى ، والتحليل الاجتماعى الماركسى ، مع البناء اللغوى . ولقد تمثل منهجها ذاك فى دراستها عن « أنطوان أرتو » . ومن ناحية أخرى فإن المناهج « الفينومينولوجية » أو الظاهراتية قد عدت من عوامل التجديد والابتكار فى مجال النقد الجديد ، فضلا عن اعتمادها على خلفية فكرية وأيديولوجية واضحة . ولا يفوت الباحث أن يشير إلى غلبة النزعة الفلسفية على هذه المناهج عند تفسيرها للعمل الفنى ، والاهتمام بإبراز عملية الخلق الفنى واتصالها بحرية الفنان وذاتيته ، على حساب التحليل الكافى للنصوص الأدبية ، وتحديد خصائصها الدلالية والتعبيرية . ففى حين يهتم سارتر بتحديد « المشروع » الخيالى الذى يحقق به الكاتب ذاتيته من خلال العمل الفنى ، نرى جاستون باشلار يهتم بإبراز دوره بوصفة قارئا ذواقة ، يقدم إلينا انطباعاته وأحلامه أمام النصوص الشعرية التى ينبثق له الوجود من خلالها فى صورة فريدة ، تعتمد أساسا على الدهشة والانبهار .

ويبدو أن إسهام المدارس النقدية الأيديولوجية لم يكن الإسهام الوحيد فى مدرسة النقد الجديد ، فالباحث ينتقل بنا إلى مدرسة « الخصوصية الأدبية » التى ولدت على يدى رولان بارت ، عندما قام بدمج منهج اللغويات البنيوية ، بمفاهيمه التحليلية الماركسية ، مما أدى إلى طرح موضوع الكتابة ، والنظر إليها بوصفها الإشكالية المحورية التى تتحدد فى ضوئها ماهية الأدب . ثم يعرض الباحث بعد ذلك لدراسات تودوروف فى البويطيقا ، والمشروع الفريد فى « الجراما تولوجيا » الذى أخذ يدعو إليه جاك دريدا ليجاوز الظاهراتية والبنيوية . وفى النهاية يرى الباحث أن عناصر الظاهرة الأيديولوجية تتعدى طبيعة الخطاب النقدى والأدبى معا .

● ويدمج مسلك ميمون الأدب والنقد بعرضهما على إشكالية ما يسميه « الأدلوجة » ، فيدرس فى بحثه العلاقة الوثيقة بين الأدب والأيديولوجيا ، ويرى أننا لا نكاد نتصور أدبا ينفصم بذاته عن هذه الأدلوجة ؛ إذ إنها محور الارتكاز فى كل تعبير أدبى ، حتى على مستوى الأنواع الأدبية المستحدثة ، وتفسيراتها النقدية ، كالأدب الملحق ، وما تحت الأدب . . واللا أدب . . ، وينتهى الكاتب ـ بعد مناقشة عدة تعريفات للأدلوجة ـ إلى أن معناها الحديث يتحدد بالأيديولوجيا العلمية ، وهناك ما يعرف بالأيديولوجيا الوظيفية التى تتعمق فى بحث قضية التخلف والتقدم ، فضلا عن المفهوم العام للأيديولوجيا بوصفها علم المعرفة أو علم الأفكار ، وتهتم بخصوصيات الأساطير والتصورات العامة . ويؤكد الباحث أن تزاوج الأدب ، بما هو إبداع ، والأدلوجة ، نظير تزاوج الروح والجسد ، وتبدأ العلاقة من الأديب المبدع نفسه ، بوصفه كائنا اجتماعيا له مبادئه وقيمه ومثله وأخلاقه ، بل له تكوينه ووعيه . ومن هذه العوامل المؤثرة تنطلق عملية الإبداع ؛ الأمر الذى يجعل هذا التزاوج قدرا لا مفر منه ، فى حكم العفوية الإبداعية وشرعيتها دون فرض أو إلزام . ويشكل الوعى بهذه العلاقة بؤرة الاهتمام ، بشرط ألا يكون وعيا زائفا من قبيل النفاق والتدليس ، وتزكية الأوضاع المهترئة ، بل الوعى الذى ينشد تغيير الهياكل ، واستئصال شأفة المظالم ، وتقليص الفوارق الطبقية ، وفتح المجال لتكافؤ الفرص ، ومن ثم فإنه يفرز أدلوجة ثورية ، إذا التحمت بعناصر الإبداع

الأخرى ، فإنها تحقق نصرا عظيما فى دنيا الإبداع الفنى . ويناقش الكاتب أفكار الذين يتصورون خلو الأدب من الأدلوجة ، مشيرا إلى مقال الأدب والنقد للناقد الألمانى فرانس هوفمان ، كما يناقش إجابات عدد من المبدعين الذين شاركوا فى استجواب خاص لمجلة « فصول » ليؤكد أنه لا يمكن فصل الأدب عن منطوقه الأدلوجى .

أما فى مجال النقد فالباحث يرى أن التعامل الأدلوجى مع الأدب أساء إليه من مختلف الوجوه ، وأضرّ به أيما ضرر ، تماما كما أضرت الأدلوجة المعبر عنها بطريقة غير فنية ولا عفوية بالإبداع والفن . ويناقش الكاتب فى هذا الصدد الأدلوجة الماركسية مشيرا إلى ما فيها من دجماطية تحيل الأدب والفن إلى آلة معطلة لا روح فيها . ويرى الباحث أنه كى نقف فى وجه دعاة تغريب الفن والإبداع ، بتعسفهم وإقحامهم على النصوص ما ليس منها ، لابد من أدلوجة تقدم تصورا عاما للكون والإنسان فى أقصى أبعادهما الممكنة ، تتميز بالعمق والمرونة والسماحة .

● وإذا كان صاحب مقولة الأدلوجة قد انتهى كما رأينا إلى رفض الماركسية فى النقد ، فإن رمضان الصباغ يحلل فى بحثه عن « الماركسية والالتزام » مجموعة من المفاهيم الجمالية التى تربط بين الفن والمجتمع ، وتؤسس العلاقة بينهما على نظرية الانعكاس ، دون تفرقة بين فن وآخر . ومع أن هنرى لوفافر يقول بأن الفن ليس أيديولوجيا ؛ فإن له محتوى أيديولوجيا سياسيا يتفاوت حظه من الوضوح والوعى من حالة إلى أخرى . على أن الفن ـ لدى الماركسيين ـ وسيلة للسيطرة على الواقع ، ومن ثم فهو وسيلة للتغيير ، والفنان مطالب بالوقوف فى صف التقدم ، ومساندة الطبقة الصاعدة ؛ إذ إنه ليس معلقا فى فراغ المجتمع الطبقى ، بل ينتمى بالضرورة لطبقة اجتماعية محددة ، تلزمه بمواقف تتسق مع أيديولوجيتها . أما مفهوم الالتزام وحدوده ـ بعد ذلك ـ فلم يكن واحدا عند الماركسيين كافة ، بل اختلف من كاتب إلى آخر ، وتأثر بعلاقة كل واحد منهم بالسلطة أو الحزب ، فالالتزام يصل فى الغالب إلى نوع من الإلزام الذى يفرضه الحزب أو مؤسساته على الفنان ، أو يصل فى أحيان أخرى إلى التعبير عن التحرر الإنسانى فى معناه العام ـ كما يرى تروتسكى ـ أو الوقوف فى منتصف الطريق ، كما فعل المفكرون السوفييت الحاليون ، الذين انتقدوا برفق الزدانوفية والستالينية ، لكنهم ما يزالون يصرون على الالتزام الحزبى .

والالتزام فى الماركسية لا يفرق بين الفنون والأجناس الأدبية المختلفة ، فالماركسيون بالرغم من اعترافهم بأن الشعر نمط خاص من الإبداع ، يربطه طومسون بالحلم والسحر والخيال والتأمل والتسامى ، فإنهم لا يعفونه من الالتزام ؛ لأن الشاعر ـ كغيره من الفنانين ـ كائن اجتماعى ، يملك القدرة على الفعل ، ومن ثم فهو ليس محايدا ، ولابد أن ينحاز إلى إحدى الطبقات المتصارعة . والالتزام الاشتراكى اعتناق لطموحات الطبقة العاملة الصاعدة فى المجتمع البرجوازى . ويشير الباحث إلى أن الخلاف بين الماركسيين لم يقف عند هذه الحدود ، بل انسحب أيضاً على نقدهم للاتجاهات التى لا تقوم على أساس الواقعية الاشتراكية ؛ إذ نجد بينهم من يقبل الواقعية النقدية والرومانسية الثورية ، بل نعثر بينهم على من يستوعب مكتسبات الفن المعاصر كافة ، ويوسع من نطاق الواقعية لتشمل اتجاهات الحداثة ، مما ينبغى معه أن نحذر فى التعامل مع المفاهيم الجمالية الماركسية من الموقف الدوجماطى الذى يؤكد وجود علم جمال ماركسى موحد يشمل جميع تلك الاتجاهات .

● ثم نأتى إلى مجموعة الدراسات ذات الصبغة التطبيقية فنتتبع فيها تدرجا موازيا لما رأيناه فى المجموعة النظرية السالفة . فنبدأ بمقال عزت قرنى « رحلتان » الذى يدور حول رحلتين تاريخيتين ، حدثتا فى القرن الماضى ، فى أوائل عصر النهضة ، متخذا من قراءة الكتابين ، اللذين وصفا الرحلتين وسيلة للكشف عن المحتوى الأيديولوجى الكامن فى الكتابين . والأيديولوجيا فى منظور الباحث هى قصد الكاتب وما يقوله صراحة ، وما لا يقوله ؛ أى ما يقوله ضمنا ، مما قد يصبح فى حالات معينة أكثر دلالة من الصريح المعلن .

والرحلة نقلة ، ورحيل فى المكان والزمان معا ؛ والمكان هو مكان الآخر أو الثقافة الأخرى . والمجتمع والثقافة كائنات زمانية بالضرورة ، ولذلك فإن فهم الحاضر يعنى فهم الماضى ومعرفته ، استشرافا للمستقبل . وليست الرحلة معرفة بالجزء ، وإنما هى معرفة به فى إطار الكل ، ومن ثم فالرحلة الجيدة معرفة بالمكان الجديد ، وبالمكان الذى جاء منه المرتحل ، الذى يحمل دائماً على كتفيه مكانه الأصلى ثقافياً وأيديولوجياً ، كما أن التغرب عن الوطن إعادة اكتشاف له فى كلياته ، بعد أن كان يغمر المرتحل بجزئياته . فالرحلة ارتحال دائم بين الحاضر والماضى ، والهنا والهناك ؛ ولذلك فهى لقاء ثقافى بين اثنين أو مجتمعين وثقافتين .

ومن هذا المنطلق يبدأ الكاتب قراءة رحلة رفاعة من كتاب « تخليص الإبريز فى تلخيص باريز » ، ورحلة عبد الله فكرى وولده أمين فكرى فى كتابها « إرشاد الألبا إلى محاسن أوربا » مقارنا بين الوضع الوظيفى لكليهما ، ومن ثم الوضع الطبقى الذى ينتمى إليه المؤلفون الثلاثة ، كاشفا عن تبدى الأيديولوجيا فى الكتابين ، وعلاقتها بالأوضاع السياسية والاجتماعية .

● وقريب من هذا التناول الفكرى لنتاج أدبى معين ما تقدمه نهاد صليحة فى بحثها عن « المسرح بين النظرية الدرامية والنظرة الفلسفية » ، إذ يدور حول علاقة الأيديولوجيا بالدراما . فتعرض الباحثة فى البداية لأسباب سيطرة النظرية الدرامية الأرسطية على المسرح الغربى حتى القرن العشرين ، وترى أن السبب الجوهرى هو تشابه الأيديولوجيا التى بطنت النظرية الأرسطية للدراما مع خلاصة الأيديولوجيات التى تلتها حتى بداية قرننا الحاضر . ثم تشرح الباحثة بعد ذلك التغير الجذرى فى النظرية الفلسفية الذى أتت به التيارات المحدثة ، سواء تلك التى ركزت على اللغة مثل التحليلية اللغوية والوضعية المنطقية ، أو التى ركزت على الفعل مثل الوجودية والماركسية . ثم يتعرض البحث للنظريات الأدبية التى تمخضت عن تلك الفلسفات ، وللاتجاهات الإبداعية فى الدراما المواكبة لها . وتخلص المقالة إلى نتيجة أساسية ، هى أن تقلص سيطرة أرسطو على المسرح الأوربى يرتبط ارتباطا وثيقا بتقلص سيطرة فلسفته على الفكر الغربى .

● ومن المسرح بوصفه جنسا أدبيا ، ينقلنا محمد الباردى إلى « الخطاب الروائى بين الواقع والأيديولوجيا » فيختار لبحثه الرواية ، لأنها فى تقديره تعد من الأجناس الأدبية المستحدثة فى الأدب العربى ، ومن ثم فإنها قد ارتبطت شكليا بإنجازات الرواية الغربية ، ومع ذلك فهى تبدو أقدر الأجناس الأدبية على تمثل الواقع الاجتماعى ، وعلى تعميق إشكالية علاقتها به . والكاتب يعتمد نظرية المدرسة الألمانية فى « التقبل » منهجا فى معالجة موضوعه . والمنطلق ــ فى هذه النظرية ــ أن القارىء ، سواء كان ناقداً أو قارئاً عادياً أو أديباً جديداً ، يتوقع من العمل الأدبى إجابة عن سؤال يريد ، بشكل أو بآخر ، أن يعثر عليه . وأن صورة المتقبل والتقبل للأثر الروائى نجدها مرسومة ــ فى أغلب الحالات ــ فى الأثر نفسه . لهذا ، فإن المتقبل يقوم بدور أساسى فى توجيه الخطاب الروائى ، يمكن من خلال تحليله أن ننطلق إلى مقاربة اجتماعية للخطاب الروائى .

وإذا كانت القراءة النقدية تعنى التأويل ، أو « ملء المجال الأبيض » فى العمل الروائى ، فإن أغلب الآراء الصادرة عن هذا التأويل عير قائمة فى النص بقدر تمثلها فى ذهن القارىء ، فالتأويل لا يستطيع دائماً أن يتجرد من خلفيته الأيديولوجية . والناقد العربى يصر على المفهوم الوظائفى للرواية ، لكن هذه الوظيفة نفسها تختلف من ناقد إلى آخر على حسب الانتماءات العقائدية ، والتصورات السياسية للحياة والمجتمع ، وبذلك تؤثر تأثيراً مهما على عملية التفسير والتأويل . فتعامل المتقبل الناقد إذن هو تعامل أيديولوجى وسياسى فى غالب الأحيان .

ولا يكاد يختلف القارىء العادى عن القارىء الناقد فى هذا ؛ فمن خلال استجواب أعده الكاتب ، وجد أن القارىء العربى يريد أن يوظف الرواية فى خدمة قضايا الإنسان العربى المعاصر ، بمعنى أنه ينتظر أن تجيب الرواية عن تساؤلاته الشخصية حول المرجع ــ الواقع ، وتقويمه فى الحالة الراهنة ، والرغبة فى مجاوزته عن طريق التصورات الفكرية أو الأيديولوجية . وإذا كان كل كاتب يكتب وفى ذهنه ــ عن وعى أو عن غير وعى ــ صورة قارىء ينتظر منه إجابة عن سؤال فإنه لا يمكن الفصل ــ على مستوى السؤال والجواب ــ بين المرجع والأيديولوجيا .

أما على مستوى علاقة الإبداع بالمرجع فإن كثيراً من كتابنا يتوهمون أنهم يعكسون الواقع بالمطابقة الآلية بين المعيش والمتخيل ، غير أن الفاصل الزمنى ، مهما قصر ، يجعلهم يتحدثون عن المرجع ــ الواقع بصورة جديدة مرتبطة أساسا بتفاعلهم الحيوى والأيديولوجى مع اللحظة الراهنة ، فالعلاقة إذن علاقة تجاوز أيديولوجى . وقد لاحظ الكاتب أن إشكالية الروائى العربى المعاصر ، مهما اختلفت منطلقاته هى إشكالية الحرية . وهذا ما يجعل الخطاب الروائى ، حتى الآن ، ليس خطابا طبقيا ، ويظل المستوى الأيديولوجى فيه مجرد طموح فردى لا غير . ثم يطرح الباحث قضية التواصل بين البنى الاجتماعية فى الواقع العربى والأشكال الروائية من منظور العلاقة بينها وبين الرواية الغربية عبر تطورها التاريخى ومذاهبها الفنية المختلفة ، ثم يقف أمام افتراضين : أحدهما عد الشكل الفنى تطبيقا ، جيدا أو رديئا ، لأشكال سائدة فى مراحل تاريخية متفاوتة ، وأن الجنس الأدبى الجديد غير مهيأ حاليا لإفراز أشكاله الفنية ، وثانيهما يقوم على أساس أن تجربة قرابة قرن من الزمان لابد أن تكون إفرازاً للمرجع ، وأن النقد الاجتماعى عندنا غير قادر حالياً على تحليل هذه الصلة الوثيقة .

● ويمضى عمار بلحسن فى مقاله « ما قبل بعد الكتابة » ، فى تحليل علاقة الأدب الروائى بالأيديولوجيا ، فيذكرنا بأن هذه العلاقة إنما هى من تقاليد النظرية الماركسية ، وهو بذلك ينبهنا إلى المجرى العلمى الذى فجرت فيه هذه الإشكالية ، وإلى طبيعة المفاهيم التى استخدمت لبحث تلك العلاقات وتفهمها . ويرى الباحث أن الدراسات السوسيولوجية تجد نفسها فى منطقة تقاطع بين مختلف المناهج والتصورات العلمية والمثالية ، وحقل صراع معرفى وأيديولوجى . فانطلاقا من التحليل الماركسى للأدب ، ووصولا إلى الدراسات التجريبية واللغوية والبنيوية ، يجد الباحث نفسه فى هذا الميدان فوق صحراء من الرمال المتحركة ، فى مواجهة تيارات نظرية ومنهجية متضاربة ، بل متناقضة . ومن هنا كانت صعوبة التحليل وأخطاره على المستوى النظرى والمنهجى ، وما يغرى به من انزلاقات ، كالانزلاق نحو نظرية الانعكاس الآلية ذات النزعة الاقتصادية ، أو نظرية استقلال الأدب عن المجتمع والأيديولوجيا عند أصحاب النزعة الإرادية .

ويخلص الكاتب من تحليله للمناهج المثالية والمادية إلى القول بأن الكتابة الأدبية تقوم فى مجمل أشكالها بتنظيم الأيديولوجيا ووضعها فى شكل جديد هو النص الأدبى ؛ هذا النص الذى يعد ــ على حد تعبيره ــ أيديولوجيا أدبية ، تمشى على رجليها وتتجول فى الأسواق وتقيم مختلف العلاقات الاجتماعية من حب وصراع وغيرهما . ومن ثم فإن كشف علاقة الأدب بالأيديولوجيا يقتضى تحليلها وفق ثلاث أطروحات : فالنص الأدبى كتابة تنظم الأيديولوجيا وتمنحها بنية وشكلا ينتج دلالات جديدة متميزة ، كما أنه يقوم بتحويل الأيديولوجيا وتصويرها ؛ الأمر الذى يسمح باكتشافها وإعادة تكوينها ، وأخيراً فإن العمل الأدبى يتضمن عناصر معرفة خاصة بالواقع ، تختلف عن المعرفة العلمية . وعلى هذا الأساس يرى الباحث أنه يمكن دراسة الأيديولوجيا التى ينتجها شكل خاص من الأدب هو الرواية ، وهذا ما يقوم به الكاتب فى الجزء الختامى لمقاله مستعينا بأفكار لينين وجرامشى ولوكاتش وجولدمان على وجه العموم .

● ويختار عصام بهى روايتين عربيتين هما « قنديل أم هاشم » و « موسم الهجرة إلى الشمال » ليحلل من خلالهما ما يطلق عليه « أيديولوجيا المصالحة » . ويحدد الكاتب مفهومه للأيديولوجيا على أنها نظام من الأفكار التصورية ، يكمن خلف السلوك الاجتماعى أو الثقافى ، ليوجهه ، ويحدد مساره وطبيعته ، وهدفه فى الحاضر والمستقبل معاً . وأن الكاتب يبث أيديولوجيته فى ثنايا العمل الأدبى على مستوياته كلها .

ويرى الباحث أن قضية « التقدم » ، أو « المأزق الحضارى » الذى وقع الشرق فيه كان مدار الاهتمام الفكرى والأدبى فى هذه المنطقة منذ

ما يزيد على قرن ونصف قرن من الزمان ، وكانت الرحلة إلى الغرب ، والاحتكاك المباشر بنمطه الحضارى أحد مجالات طرح هذه القضية الحيوية ، مما استقطب فى ثلاثة مواقف تتراوح بين التسليم الكامل والرفض المطلق ومحاولة الاستيعاب والحوار بحس نقدى ينطلق من العقيدة الإسلامية أو على أساس أيديولوجى آخر .

ويرى الكاتب أن روايتى « قنديل أم هاشم » ليحيى حقى (١٩٥٤) ، و« موسم الهجرة إلى الشمال » للكاتب السودانى الطيب صالح « ١٩٦٦ » تمثلان مستويات الصراع الذى يخوضه من يسافر إلى أوربا . فثمة صراع يدور على مستوى « الصدمة الحضارية » فى أول لقاء بالنمط الغربى ، وهو صراع ليس مع « الآخر » ـ أوربا ـ فحسب ، بل يكون أيضا صراعا للذات مع نفسها بوصفها ممثلة لنمط حضارى مخالف ، وتكون النتيجة دائماً محاولة للتوافق مع « الآخر » ، عن طريق إحلال وإبدال وإزاحة مستمرة . غير أن صراعاً ينشأ حينئذ مع هذه المحاولة للتوافق ، ويكون ـ مرة أخرى ـ للذات مع نفسها ، لما يحمل تاريخ علاقة الآخر بالذات الحضارية من مواجهات ضارية ، لم تكن شريفة الأهداف أو الوسائل ، فتقع الذات ـ المنتمية حضاريا إلى النمط المتخلف المظلوم ، التى تغيرت بفعل النمط الحضارى المتقدم ـ فى مأزق مصيرى تسأل نفسها معه : كيف تقبل الولاء حضاريا لمن يسعى إلى تدمير الجماعة الحضارية التى تنتمى بجذورها إليها ؟ لتكون الإجابة نوعا من « المصالحة » مع واقع هذا النمط الحضارى الجديد ، أو حتى نوعا من « الحلم » أو « الأمل » فى أن يتغير أحدهما ، ليلتقيا بدلا من المواجهة .

أما المستوى الثانى من الصراع فيكون مواجهة تقع بين « الذات » التى تنتمى حضاريا إلى « الآخر » والجماعة التى تنتمى إليها ، عند العودة ، بعد رحلة التغيير والاحتكاك المباشر بها . حينئذ تواجه الذات نفسها وقد صارت من جديد إلى الغربة الحضارية فى إطار جماعتها الأصلية ، وقد أصبحت لا تنتمى إليها حضاريا ؛ كما تواجه جماعتها فى محاولة تغييرها . والحل ـ مرة أخرى ـ يظل نوعا من « المصالحة » مع قيم الجماعة أو بعضها ، تعللا بالانتماء ، وضمانا لاستمرار محاولات التغيير . هذه المواقف تجسدها الشخصيات الأساسية فى « قنديل أم هاشم » و « موسم الهجرة إلى الشمال » ، ففى حين ضاع مصطفى سعيد نهائيا فى الحضارة الغربية التى انتهت به إلى تدمير الآخرين ثم تدمير ذاته ، فإن بطل « قنديل أم هاشم » وراوى موسم الهجرة . يصالحان . يصالح الأول مجتمعه بما فيه من عقائد فاسدة ، وما فيه من كسل وتراخ ، ويصالح الثانى الحضارة الأوربية ومجتمعه التقليدى معا . وإذا كان المثقف العربى ـ ممثلا فيهما ـ يصالح مجتمعه أملا فى أن يقبله ، ويقبل التغيير على يديه ، ويصالح « الآخر » أملا فى أن يكف يده عنه ، أو يتيح له الفرصة ، للتقدم والتطور ، فإنه واهم فى ذلك كما يقول الكاتب ؛ لأنه يضحى فى سبيل هذه المصالحة بالصدق الذى يؤكد أن التغيير لا يتم بمجرد الأمنيات ، بل بالمواجهة الحاسمة والنهائية لقضية التطور ومتقضيات التقدم .

● وتنتقل بنا أمينة رشيد إلى فضاء نقدى آخر فى دراستها عن « رواية الأرض بين القيمة وعلاقة الزمان بالمكان » فتركز بحثها فى رواية « الأرض » على أساس أنها نوع روائى ، وتلاحظ الكاتبة أنه بالرغم من كثرة الروايات التى تدور حول الأرض ، فإن تاريخ هذا النوع الروائى قريب نسبيا ، ويبرز الفلاح فى كثير من هذه الروايات فى صورة الرجل القاسى النفعى الماكر . وفيها ترى الكاتبة فإننا نستطيع أن نطلق على الروايات التى تدور حول الأرض نوعاً روائياً ، على أساس أن هذا المفهوم ينطلق من وجود رقعة أرضية ، سواء كانت فى الحقيقة أو فى الخيال ، ومن ثم يتحرك الحدث الروائى عبر أيديولوجيا للأرض . وتتولى الكاتبة عرض مقولاتها من منظور خطاب نقدى محدد ، يرفض التحليل الشكلى ، ويتبنى نمطا من الممارسة النقدية يسعى إلى الكشف عن الأيديولوجيا ، بوصفها علاقة أساسية عضوية ، وليست مجرد جملة معطيات خارجية . وبعد أن تنتهى الباحثة من تحديد أسس خطابها النقدى تعمد إلى تحليل ثلاث من روايات الأرض هى :

١ - الأرض لإميل زولا .
٢ - عناقيد الغضب لجون شتاينبك .
٣ - الأرض لعبد الرحمن الشرقاوى .

فتدرسها من خلال عناصر ثلاثة أيضا هى المكان الدال ، والزمان والتاريخ ، والأيديولوجيا والقيمة ، فتقوم بصهر متميز لمقولات ماشيرى ومتران ، وباختين وكلود بريفوست ، فى محاولة لخلق جهاز إجرائى قادر على تحليل النص القصصى ، وجدير بإبراز الأيديولوجيا فى تجليها عبر العناصر البنائية ، مع ربط ذلك كله بالقيمة الأدبية .

● وتختتم رضوى عاشور محور هذا العدد بدراسة نقدية أيديولوجية لقصة ذات طابع فلسفى لتغلق الدائرة ، فتقدم قراءة جديدة لنص قديم هو قصة حى بن يقظان لابن طفيل الأندلسى ، وهى القصة التى ظفرت بقدر وافر من البحوث التحليلية على مستويات مختلفة ، منها ما يتعلق بمضمونها الفكرى ، أو صلتها بالنماذج الروائية العالمية السابقة عليها واللاحقة لها تأثيراً وتأثراً . وترى الباحثة أن هذه الدراسات لا يزال ينقصها المنهج الذى يرجع الصورة الفنية إلى جذرها الأيديولوجى . وتشير إلى أن هذه القصة تغرى بالدراسة ، لا لأنها إرهاص مبكر فذ بالشكل الروائى فحسب ، ولكن لما تتيحه أيضا من اختبار بعض المقولات النظرية الخاصة بالعلاقة بين الأدب والأيديولوجيا ؛ إذ إنها تقع على الحدود المشتركة بين الفلسفة والأدب ، وتتميز بارتباطها بعدد من النصوص الشبيهة ، منها ما تعيد هى كتابته ، ومنها ما يعيد كتابتها .

وابن طفيل يطلع قارئه على مشروعه وسبيله إلى إنجاز هذا المشروع ؛ حين يكشف فى القسم الأول أنه يبث القارىء ما أمكنه من أسرار الحكمة المشرقية ؛ أى كيفية وصول الإنسان بمفرده ، دون إرشاد دينى ، إلى معرفة الله ، من خلال ذلك النوع من التصوف الإسلامى المتأثر بالأفلاطونية الجديدة . ومن ثم فإن رحلة حى بن يقظان التى تبدو فى الظاهر كأنما هى مسيرة للعقل الإنسانى ، تصور قدراته على إدراك

الوجود عبر الحواس والربط والمقارنة والاستخلاص ، ثم تمر بمرحلة الدخول فى عالم المجتمع والناس ، نجدها تنتهى بنفى العقل والحواس والعالم المادى والاجتماعى ، وتتطور فى اتجاه محاولة للتوفيق بين العلم والفلسفة الصوفية ، والفرد والجماعة ، حتى تكتمل بالانحياز التام للصوفية ، والنفى القاطع للعلم التجريبى ، والتنكر للإدراك العقلى ، والتسامى على الطبيعة ورفضها ، نزوعا إلى العزلة عن الجماعة وحياتها .

وفى هذا تكمن الدلالة الأيديولوجية للصورة الأساسية فى النص ، وهى صورة الإنسان المتوحد المنعزل فى جزيرة ، ويتضح لنا ــ كما تقول الدراسة ــ أن عزلة حى فى هذه الجزيرة ليست أمراً عشوائياً ، بل هى اختيار تمليه ضرورة أيديولوجية . وبذلك لا يكون حى تجسيدا للإنسان ومسيرته المعرفية ، ولا صورة رمزية للإنسان الكائن الاجتماعى الذى ينتج أفكاره ومعارفه فى خضم إنتاجه لحياته المادية وتاريخه اليومى ، بل هو رمز للفيلسوف المتوحد ، ومسيرة التطور العقلى لهذا الفيلسوف الفرد الذى يبدأ بالعلم التجريبى وينتهى إلى التصوف .

وتخلص الكاتبة إلى أن ابن طفيل حين ينقل رسالته من خلال صورة فنية تغذى مفاهيمه الأيديولوجية ، دون أن ينقل أفكاره مباشرة جاهزة للقارىء ، فإنه يأخذ قارئه معه إلى الرحلة الفكرية والنفسية التى أنتجت تلك الأفكار ؛ الأمر الذى ينقل قصة حى بن يقظان من ساحة الفلسفة إلى ساحة الأدب ، ويمضى بها شوطا طويلا قاصدا حدود الرواية الفنية ، بيد أنها لا تصل إليها ، لأن هذه القصة ، وإن كانت تصور التطور الإنسانى لشخصية حية ، فإنها تظل شخصية خارج التاريخ ، على حين تعنى الرواية دائماً بعلاقات اجتماعية فى سياق تاريخى محدد ، تتفاعل فيه قوى اجتماعية تتشابك وتتصادم دون أن تعتمد على مجرد صورة فنية ذهنية مفارقة لملابسات الحياة الزاخرة .

وعندئذ ينتهى مطاف هذا العدد بين النظر النقدى والتحليل التطبيقى لإحدى القضايا الكبرى فى الفكر العالمى والعربى المعاصر .

التحرير

ندوة العدد

الأدب والأيديولوجيا

اشترك فيها :

سعد الدين إبراهيم
عبد المحسن طه بدر
عبد المنعم تليمه
عز الدين إسماعيل
لويس عوض

أعدها :

عبد القادر زيدان

عز الدين إسماعيل :

يسعدنى فى بداية هذه الندوة أن أرحب بحضراتكم ، فضلاً عن خالص شكرى لما أبديتم من اهتمام واستجابة للنشاط العلمى الذى تقدمه مجلة « فصول » لقرائها الأفاضل ، مستفيدة فى ذلك من جهود الأساتذة المختصين فى مجال تخصصاتهم ؛ حيث إن مجلة « فصول » تعلّق أهمية كبرى على ما تقدمه للقارىء بهذه الصفة ، فى تكوين القواعد الأساسية من الفكر النقدى والأدبى ، التى تحرص على أن تكون واضحة فى أذهان المشتغلين فى هذا الحقل .

وموضوع ندوتنا هذه : الأيديولوجيا ، موضوع مطروق منذ زمن ليس بالقليل ، ومطروق فى مجالات عدة ، خارج دائرة الدراسة الأدبية كذلك . ولكن ، ربما كان الواقع يفرض علينا فى كثير من الأحايين ، أن نتناول هذا الموضوع عن قرب أحيانا ، وبخفة أحيانا أخرى ، عندما نتصدى للدراسة الأدبية ، أو دراسة النص الأدبى ، أو دراسة كاتب من الكتاب ، أو حقبة من حقب تاريخ الأدب .

وربما كان وراء الغموض الذى شاب مصطلح « الأيديولوجيا » ، كثرة دورانه واستخداماته المختلفة فى مجال الدراسات الأدبية وخارج مجالها . وبصورة أوضح ، نتيجة لتداخل الفكر الاجتماعى والسياسى فى مجال هذا النوع من الدراسة فى كثير من الأحيان . وقد أدى ذلك كله ، إلى الخروج عن الحدود المحدّدة للتداول والتفاهم والتعامل بين مستخدمى المصطلح ومتلقيه فى كتابات الكثيرين .

وربما كان المعقول فى هذه الندوة ، أن نتعرض لمفهوم « الأيديولوجيا » فى ذاته ، ماذا نقصد به على إطلاقه ، بغض النظر عن الاستخدام الخاص الذى يظهر فى مجالات المعرفة المختلفة ، ومنها المجال المعرفى الأدبى بالضرورة . ولكن ما أخشاه أن يستغرقنا الكلام عن المصطلح ، ومحاولة تحديد مفهوم نظرى للأيديولوجيا ، فلا نجد متسعاً لتناول القضية الأساسية ، وفيها إشكاليات كثيرة ، منها إشكالية العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا ، التى هى فى الحقيقة عصب الندوة ، أو محورها الأساسى .

ولست أدرى إن كان فى مكنتنا أن نتجاوز الحديث عن مفهوم الأيديولوجيا ومحاولة تحديده نظرياً ، بأن نشرع مباشرة فى تناول القضايا الأقرب إلى قضيتنا المطروحة ، وأعنى بها قضية الأدب والأيديولوجيا . ترى ما رأى حضراتكم ؟

لويس عوض :

أرجو المعذرة ، فلعلى أجد صعوبة فى تجاوز هذه المقدمة ؛ ربما لأنى أنتمى إلى جيل سابق . فعندما كنت فى أوربا ، كانت كلمة أيديولوجيا من الكلمات التى يرفضها أصحاب الفلسفة المادية التاريخية . وكان جون لويس John Lewis فى كتابه "What is Marxism? ما الماركسية؟" كثيراً ما يحذرنا من استخدام كلمة أيديولوجيا لارتباطها بالفكر المثالى . فكلمة أيديولوجيا عند أصحاب المادية التاريخية ، تعنى أسبقية المثال على المادة ، أو الفكر على المادة ، فى حين نجد أنهم يرون الأمور على غير ذلك ، فهم يرون أن الفكر وظيفة من وظائف المادة .

ولكن القضية أصبحت أكثر تعقيداً منذ نهاية الحرب العالمية الثانية ، عندما أخذت الوجودية بمفهومها السارترى فى الظهور ، وبدأ « كامى » فى تبنى نظرية الالتزام . ومن ثم خرجت القضية من منطقة المادة والمثال ــ بصرف النظر عن انتماء الكاتب ، سواء كان روحيا أو ماديا ــ إلى نوع من الدعوة الضمنية التى ترى أن على الكاتب واجبا نحو التعبير عن الانسان والمجتمع ، أو التعبير عن فلسفة اجتماعية يؤمن بها وبغاياتها .

ولعلّ أكون مصيباً إن اعتقدت أننا بحاجة إلى وقفة هنا . إلى أى مدى نستطيع أن نتجاهل العلاقة بين تصور الأيديولوجيا بوصفها فكرة ؟ إن الواقع يشير إلى أن كلمة أيديولوجيا كلمة ألمانية ، بمعنى أنها من ابتكار الفكر المثالى الألمانى . وكان أغلب الأوربيين يستخدمون ــ فى ذلك الحين ــ « الفورمة » الألمانية فيقولون « أيديولوجى ideologie » . وكان حزب النازى يحاول الاستفادة من فكرة الأيديولوجيا بوصفها وسيلة لاستعمار البشر ، سواء فى داخل الوطن

أو خارجه . ولقد تمثلت هذه الاستفادة فى إنشائهم وزارة خاصة ، أطلقوا عليها وزارة « البروباجندا » ، فى صراحة ووضوح ، وأسلموا أمر هذه الوزارة إلى الهرجوبلز ذائع الصيت ، فى حين تسمى مثل هذه الوزارة فى بلاد أخرى بوزارة الإعلام .

ولا جدال فى أن الفكر النازى يمثل واحداً من الامتدادات المرضية للفكر المثالى ؛ بمعنى أن الفكر النازى أو الفكر المثالى ، يفترض أن فى الإمكان صياغة عقول البشر عن طريق وجود فلسفة مسبقه ، ومن ثم تصبح مهمة الكاتب أو المفكر هى التبشير بمجموعة من القيم التى يؤمن بها الحزب الحاكم .

ولقد بدأت كلمة أيديولوجيا تستقر فى مصر - على الرغم من نفورنا منها - قبل ثورة يوليو ، وفوجئنا بتيارات معينة - داخل الثورة - تتحدث فى بساطة عن أيديولوجيتها ، وعن الكيفية التى يجب أن يصاغ عليها المجتمع وفق أيديولوجيا معينة . وبالتدريج قبلت هذه الكلمة ، ونظر إليها بوصفها مرادفة لكلمة فلسفة ، وإن كانت فى الحقيقة ليست فلسفة ، وإنما هى فلسفة مثالية ، تصاغ على غرارها عقول البشر .

ولست أدرى إن كان فى الإمكان تجاهل هذا الجانب ، بخاصة أن هذه المشكلة سوف نلتقى بها عندما نأخذ فى الكلام عن الأدب والأيديولوجيا ، أو فى تناولنا لمجموعة من الكتاب الذين يمارسون العملية الإبداعية ، بعد أن خرجوا من دائرة الالتزام التى عرفت فى الستينيات ، وأخذوا فى إبداع أنواع من الأدب الجيد . ومع جودة ما يبدعون ، فالصورة تبدو أمامى وكأنى أشاهد حفل « كوكتيل » فى جزيرة روبنسون كروزو ؛ بمعنى أن المشاهد البصير يستطيع بسهولة أن يدرك القطيعة بين ما يبدعون والواقع المصرى المعيش ، فضلاً عما فى ذلك من عودة إلى نظرية الفن للفن .

على أية حال ، فإن ظاهرة الاغتراب عن المجتمع بحاجة إلى تحقيق ، لما لها من علاقة بتصورنا للعلاقة التى بين الأدب والأيديولوجيا .

عز الدين إسماعيل :

أرى سيادتك اتجهت إلى نوع من التحديد ، ضمنا ، فى عرض تاريخى لحقبة مرت ، يشير إلى أن الأنظمة المختلفة توجه الفكر سواء عن طريق وزارة بروبا جندا أو وزارة إعلام ، أو بأى شكل من أشكال التوجيه - أقول توجه الفكر إلى تبنى فكر معين ، أو اتجاه بعينه . ولكن التحديد الذى ذهبتم إليه يفسح مجالاً لسؤال له أهميته : ألا تتشكل الأيديولوجيا - أيضا - على أى صورة تلقائية لدى الفرد أو المجتمع ، حيث أستطيع أن أتحدث عن أيديولوجيا « فلان » الكاتب ، قبل أن توجد وزارة إعلام أو بروباجندا ، أو قبل أن تأخذ الدولة دور الموجه ، أو أى سلطة من السلطات التى تكون لها قوة التوجيه الفكرى ؟ ألا نستطيع أن نتحدث عن أيديولوجيا « فلان » الأديب قبل هذا الزمن الذى ظهرت فيه مؤسسات ، تأخذ على عاتقها دور التوجيه وحشو الأدمغة بأفكار ، أو اتجاه فى تشكيل النمط الفكرى للأغلبية العظمى حتى يتسنى لها توجيهها فى مسار واحد ؟ إذا كانت الإجابة ببلى ، وأغلب الظن أنها كذلك ، فإن الأيديولوجيا لن تكون هى المتهمة فى هذه الحالة ، أو المرفوضة ، أو التى يتحفظ كثيرون على استخدامها ؛ وإنما تصبح البناء الفكرى الذى ينشأ بالضرورة ، لأن هناك كاتباً أو مفكراً أو أديباً ، أو سياسيا واجتماعيا ، نشأ فى زمن ما ، فى بيئة ما .

وقد يكون فى وسعنا أن نتساءل : ألا يمكن أن نفهم الأيديولوجيا على صورة أكثر دقة ، حتى يكون فى مقدورنا أن نكشف عن الشكوك التى تحول بيننا وبين تقبلها ، أو تدعونا إلى التحفظ فى محاولة فهمها بعيداً عن الرؤية التى تشى بقوة السلطة من ورائها ؟ ومن ثم ، يسهل علينا أن نقول إن الأيديولوجيات نفسها تنشأ - بالضرورة - حيثما كان هناك فكر يعطى ؛ لأن أى كاتب يريد - يقيناً - أن يحرك عقولاً أخرى تشاركه فيما ينشىء من فكر ، وهو يريد فى الوقت نفسه - مهما ادعى غير ذلك - أن يكتسب أرضا من الفكر المطروح ، مؤثراً أو متأثراً ، فى المناخ العام الذى يعيش فيه ، بمعزل عن أى سلطة حادة من هذا النوع الذى عرف فى الزمن الأخير .

لويس عوض :

ولكن ، على صورة تقليدية ، كان الاصطلاح المألوف هو كلمة فلسفة ، وكان الناس يتكلمون عن فلسفة أفلاطون أو فلسفة ديكارت . ولكن الذى حدث . .

عز الدين إسماعيل :

بمعنى أنه يجوز أن نتكلم عن فلسفة المعرى وليس عن أيديولوجيته ؟

لويس عوض :

هذا ما أردته على وجه الدقة ، لما فى فكرة الأيديولوجيات من قهر ، وافتئات مزعوم بأنها تمتلك الحقيقة كلها ، فضلاً عن افتراض يقول إن صاحب الفكر ، سواء كان مؤثراً أو متأثراً ، لا يعبر عن قضايا المجتمع وهمومه .

ولا جدال فى أننا جميعا على معرفة بما أصاب الفكر الإنسانى فى القرن التاسع عشر من تمزق كان رمزه الواضح توماس كارلايل . ولقد تمثل هذا التمزق فى السؤال الذى طرح عن الذين يصنعون أحداث التاريخ : الأبطال أو المفكرون ؟ بمعنى هل كانت الثورة الفرنسية من صنع المفكرين ، أو الواقع الاجتماعى الذى كانت تعيشه فرنسا إبان القرن الثامن عشر ؟

سعد الدين إبراهيم :

أرجو أن يسمح لى أن أسهم من خلال وجهة نظر علم الاجتماع فى قضية الأيديولوجيا ، بوصفها نسقاً مترابطاً من المقولات التى تفسّر الواقع المعيش ، وتنطوى فى الوقت نفسه على صياغة لرؤية مستقبلية لما ينبغى أن يكون عليه هذا الواقع .

ولذا فنحن نقول بوصفنا علماء اجتماع ، إن الأيديولوجيا تنطوى على انتقائية لمفردات التاريخ والاجتماع فى تركيب النسق الذى يفسّر هذا الواقع . هذه الانتقائية هى التى تجعل أيديولوجيا « أ » تختلف عن أيديولوجيا « ب » ؛ أيديولوجيا حركة معينة تختلف عن أيديولوجيا حركة أخرى . . الخ . وبهذا المفهوم الذى سقناه للأيديولوجيا ، نستطيع أن نؤكد أن الأيديولوجيات لم تكن غائبة عن مسرح الحياة . ربما كان اللفظ مستحدثاً ، لكن المضمون كان موجوداً دائما . وحتى القرن السابع عشر ، وربما القرن السادس عشر لم تكن هناك حاجة

ملحّة للحديث صراحة حول فكرة الأيديولوجيا ، نظراً لتحكم نظام قيمة معينة فى المجتمعات الغربيـة وهيمنتـه . ومن ثم كـانت الأيديولوجيات بالمعنى الذى أشرت إليه ــ وسيلة أو سلاحاً فى أيدى الطبقات المهيمنة لتكريس سيطرتها على المجتمع .

ولكن ما جدّ فى القرن السادس عشر على استحياء ، وفى القرن السابع عشر فى قوة ، وفى القرن الثامن عشر فى صورة أقوى وأوضح ، هو تحول الأيديولوجيا إلى سلاح فى أيدى الحركات التى رفعت رايـة الاحتجاج أو التغيير أو الثورة بوصفها نسقاً بديلا .

وكان على هذه الحركات الصاعدة وهى تحاول التغيير أو الثورة أو الاحتجاج ، أن تكون أكثر صراحـة وقوة ، فى التعبير عن نسقها البديل ، ومن ثم جاء الحديث عن الأيديولوجيا على صورة لا ينقصها الوضوح ، فضلاً عن التنظيم والتفصيـل ، حتى يبدو هـذا البديـل الجديد مكتملاً فى عناصر مكوناته . وأغلب ظنى أننا الآن نستطيع أن نفرق بين الأيديولوجيا والفلسفة ؛ فكل أيـديولـوجيا تنطوى على فلسفة ، ولكن المصطلح كما نستخدمه الآن ، وكما هو مقصود فى هذه الندوة ، هو الأيديولوجيا أو الفلسفة التى لها صفة الشمول .

والواقع أننا هنا لا نتحدث عن جانب واحد ، بل نتحدث عن جوانب كثيرة لهذه القضية . فالأيديولوجيا من وجهة نظرنا ، نوع من الهندسة الفكرية ، للتعبئة الاجتماعية والسياسية ؛ لأن كل أيديولوجيا تختار متغيراً حاكماً تفسّر به الواقع ، وتتبنى فى الوقت نفسه الصياغة المستقبلية لما ينبغى أن يكون عليه هذا الواقع ، سيان لديها إن كان هذا المتغيّر الحاكم هـو الطبقـة أو الـدين أو العنصر بمعنى الجنس ــ أو القومية . وهـذا كله يجعلنا فى الـربع الأخير من القرن العشرين ، بوصفنا علماء اجتماع ، نتحدث عن الأيـديـولـوجيا بـوصفها رؤيـة انتقائية ــ على الرغم من افتقار هذا التعريف للدقة فى تصوير الواقع ــ لفئات أو تكوينات اقتصاديـة واجتماعيـة معينـة ، تحـاول أن تطرح بدائلها لخدمة مصالحها من خلال أيديولوجيتها . ولذا لا يجوز لنا أن نتوقع منها أن تكون موضوعية ، أو أن ترقى إلى مستوى العلم . وقد يقضى صاحب الأيديولوجيا حياته وهو يعتقد جازما أنه يقدم الحقيقة المطلقة ، ولكننا عندما نخضع ما يقدمه للتحليل العلمى ، يتكشف لنا الأمر ، ونجد أنفسنا أمام تعبير عن مصالح فئات معينة فى مواجهة فئات أخرى .

ولقد وفد إلينا هذا المصطلح ــ مصطلح أيـديولوجيا ــ وعـرفه مجتمعنا العربى بعامة ، والمصرى بخاصة ، عندما بدأت فئات محدثة تدخل الساحة فى مواجهة التركيبات التقليدية القديمة ــ وربما لم تكن التركيبات التقليدية القـديمة فى حـاجة إلى وزارة خـاصة تكـرس لها مفاهيمها ؛ لأن أركيولوجيا المعرفة كانت كلها فى خدمتها ، المدرسة والدين والقيم والتقاليد . ولكن الفئات المحدثة ، أو القوة الصاعدة التى أخذت فى الظهور فى مجتمعنا المصرى والعربى منذ بداية القرن التـاسع عشـر ، كان عليهـا أن تقدم بـدائلها عـلى صورة واضحـة وصريحة . ولم يتحقق لها ذلك إلا مـع ثورة ١٩٥٢ ، حيث بـرزت الحاجة إلى تخصيص وزارة ، أو إدارة تتكفـل بصياغـة هذه الـرؤيـة البديلة وتعميمها .

إن مـا أريد أن أنتهى إليـه ــ من وجهـة النـظر الأيـديـولـوجيـة والسـوسيولـوجية ــ أن الأيـديولـوجيا حقيقـة موجودة منـذ بـدايـة المجتمعات وإن شهدت القرون الثلاثة أو الأربعة الأخيرة إفصاحاً صريحاً عنها مع التبلور النامى للتكوينات الاجتماعية والاقتصادية . ولكن هذا الإفصاح عن الأيديولوجيا يواجه منـذ الخمسينيات ، فى أوربا والولايات المتحدة ، بمحاولات متزايدة تبشر بنهاية الأيديولوجيا The end of ideology ؛ فقد ظهرت كتب كثيرة تحمل هذا العنوان وإن ووجهت بردود تقول إن الحديث عن نهاية الأيديولوجيا هـو فى حقيقته أيديولوجيا .

وما يحدث عندنا لا يختلف كثيراً عما يحدث فى أوربا وأمريكا ؛ فما نطالع من كتابات الكتاب ، أو نسمع من أحاديث المحدثين يوحى إلينا برفضهم الحديث فى الأيديولوجيا أو الكلام عنها عنـدما يكـونون فى السلطة،بـدعـوى أن الحـديث عنها لا يعـدو أن يكـون نـوعـاً من السفسطة ، أو تقعيراً وتعقيداً للأمور . والحقيقة أن هؤلاء لا يريدون أن تظهر أيديولوجيات تحمل فى طياتها نوعاً من المنافسة .

ربمـا كانت هـذه المقدمـة محاولـة لتفسير مفهـوم الأيـديـولـوجيـا وتوضيحه ، ومن ثم يكون فى مقدورنا أن نتقدم فى المناقشة خطوة إلى الأمام .

عبد المحسن طه بدر :

لا مندوحة من التعرض لما قيـل قبل أن أنتقـل إلى الأدب . لقد حدّثنا الدكتور لويس عوض عن تاريخ مصطلح الأيديولوجيا حيث أوضح لنا الطريق الذى سلكه هذا المصطلح . ولكن الذى أود أن أضيفه لما قيل هو أن الفكر المادى عندما رفض مصطلح الأيديولوجيا ، جاء رفضه له بوصفه فكر طبقة ، وكان ذلك الرفض واضحاً فى قولهم جملة الآراء والمعتقدات الشائعة فى مجتمع مـا دون اعتداد بـالواقـع الاقتصادى ؛ فنحن هنا أمام رفض لفكر طبقة مرفوضة هى الطبقة البـرجوازيـة هذا فى البـداية . ولكن الحـال قد تحـول بعد ذلـك فاستخدم هذا المصطلح ضد الفكر المادى نفسه ، فضلا عن العداء الذى ووجه به المفكرون والنقاد والذين يلتزمون هذا الفكر . وهذا كله يوضح لنا أن الأيديولوجيا عرضة للاختلاف طبقاً للفكر السـائـد فى طبقة معينة ، نتيجة لظروف معينة ، فى مجتمع معين .

ولم يبخل علينا الدكتور سعد الدين إبراهيم ، فحدثنا عن مصطلح الأيديولوجيا بوصفه نسقاً مترابطاً من الأفكار للواقع المعيش وإمكانية تغييره . ولكن هذا المفهوم ــ فى تصورى ــ لا ينطبق إلا على الأديب أو المفكـر . ولـذا فـإنى أريـد أن أقـول : إن المجتمـع نفســه لـه أيديولوجيته ، وإن لم تكن إرادة التغيير متضمنة فيها بطريقة واضحة .

وأغلب ظنى أننا عندما نصل فى الحوار الدائر الآن إلى تناول العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا ، سوف نرى أن الأديب ، من الحتم ، أن يكون صاحب أيديولوجيا تتضمن إرادة تغيير الواقع من جهة ، وأن يكون على معرفة دقيقة بالأيديولوجيات المطروحة فى المجتمع من جهة أخرى .

عبد المنعم تليمة :

أرى من الضرورى ــ قبل أن ندخل فى الموضوع الرئيسى للندوة ــ أن نكمل هذه الوقفة التاريخية الذى بدأهـا أستاذنـا الدكتـور لويس عوض . لقد قـوبلت كلمة الأيـديـولـوجيا بـالتحفظ والرفض إبـان الثلاثينيات من هذا القرن ، نتيجة شيوع مفهوم أدى إلى تعتيم الرؤية

وتمزيقها . فقد صور المفهوم الأيديولوجيا على أنها من إنتاج طبقة . ولحقت بها صفة الزيف ، بخاصة فى المجتمعات الحديثة التى انتقلت للعلاقات الرأسمالية ؛ لأنها كانت فى هذه الآونة تعبّر عن الطبقة البرجوازية ، فى حين تراها توصف بالصحة ، والبعد عن الزيف ، عندما تجىء معبرة عن الطبقة العاملة .

ولقد صدر عن هذا المفهوم لوكاتش فى كتابه الكبير التاريخ والوعى الطبقى . ولقد تعرض ذلك المفهوم الذى أشرنا إليه من قبل إلى التعديل عندما اكتشف مخطوط لكارل ماركس ، أصّل فيه مفهوماً دقيقاً للأيديولوجيا ، ونشر لأول مرة عام ١٩٢٦ ، بعد تأليف لوكاتش لكتابه الذى سبقت الإشارة إليه . ثم استقر مفهوم ، أزعم أنه المفهوم العلمى الدقيق ، قدر له أن يسود العقود الثلاثة الأخيرة ، ويمثله فى درس الأدب ونقده لوسيان جولدمان ، وذلك عندما يرادف أويناظر بين الأيديولوجيا والرؤية للعالم ، ويحقق فتوحات جليلة فى درس الأدب بناء على المفهوم الصحيح الذى يبعد عن التقسيمات الحادة التى كانت سائدة من قبل فى النظر إلى مفهوم الأيديولوجيا .

ولقد ترتب على ذلك أن نظر إلى الأيديولوجيا بوصفها نسقاً من النظريات والمفاهيم التى تسود مجتمعا ما فى مرحلة من مراحل تطوره . ولكن هذا النسق ليس بالإنتاج الطبقى الخالص ؛ إنه نسق يسود المجتمع فى جملته لصالح طبقة محددة ، هى الطبقة القابضة على السلطة . ولذا كانت مهمة الأيديولوجيا ــ إبان القرون الوسطى ــ تنحصر فى تبرير علاقات هذه الطبقة القابضة ، فى حين نرى مهمتها فى الرأسمالية الحديثة أن تدارى المتناقضات القائمة فى علاقات الرأسمالية . وهنا يكمن الفرق بين المفهوم الذى يذهب إليه لوسيان جولدمان والمفهوم الذى كان مطروحا من قبل .

ولقد ترتب على هذا التطور فى مفهوم الأيديولوجيا أن تمت فتوحات فى مجال الدراسات الأدبية على يد لوسيان جولدمان ، تمثلت فى دراساته عن البطل الروائى ، وسوسيولوجيا الرواية ، والتوليدية .. الخ فضلاً عن انتقالات لها أهميتها فى صياغة الهياكل الاقتصادية والأبنية فى المجتمع الرأسمالى .

وأغلب ظنى ، أن ذلك لا يمكن حدوثه إلا إفرازاً لمفهوم جديد للأيديولوجيا ، هو المفهوم المتبنَّى الآن ، والفاعل فى تفسير الأدب .

عز الدين إسماعيل :
لا أشك فى ذلك . ولكن هذه البدايات تفتح أبواباً كثيرة لمزيد من الوضوح ــ فى الاتجاه نفسه ــ عن علاقة الأيديولوجيا بالفرد والمجتمع . وحتى لا يستغرقنا ذلك ــ كما أشرت فى البداية ــ أود أن أتوقف عند عنصر واحد من عناصر العلاقة بين الأيديولوجيا والمجتمع ، لنتساءل عن فعالية الأيديولوجيا فى خلق الوعى أو فى تزييفه .

لقد نظر إلى الأيديولوجيا من زاوية الاتهام مرّة ، ومن زاوية الضرورة التى لا محيد عنها مرة أخرى . ووجه الضرورة يتمثل فى فعاليتها وتأثيرها الإيجابى ــ كما أشار إلى ذلك ضمنا الدكتور سعد الدين إبراهيم ــ بما تبشر به من نسق بديل ، متخطية بذلك حدود التعبيرعن النسق القائم . ولا جدال فى أهمية ما يعنيه هذا الدور الذى تقوم به الأيديولوجيا من ريادة وإيجابية ، فى إحداث فعاليات جديدة فى المجتمع ، بحيث تتحرك به من واقع إلى واقع آخر ، يُرى أو يُظن أنه الأفضل . ترى ! من أين تأتى فعالية الأيديولوجيا إذن ؟

لويس عوض :
أو انحطاطها . .

عز الدين إسماعيل :
أو انحطاطها . .

لويس عوض :
بمعنى أنه من الجائز أن تسود المجتمع دعوات تشده إلى الخلف ، ونستطيع أن نصنفها بهذا المعنى بوصفها أيديولوجيات ! أى أنه ليس بالضرورة أن كل فكر يُبشر به ، سواء على مستوى الأفراد أو المجتمع ، هو فكر يجمع عليه مجتمع ما . ولنأخذ على سبيل المثال المدرسة الإنجليزية التى تحرص على إشعارنا بموضوعيتها ؛ فعندما ندرس أجهزة الإعلام فى إنجلترا نجدها فى معترك السياسة : إذا أعطت ساعة للمحافظين ، أعطت مثلها للأحرار ، وتحاول أن توحى إلينا بحيادها بين الفرقاء ، وأن الوصول إلى الحقيقة هو نتيجة هذا الحوار القائم ، ولكن هذه المدرسة البرجماتية تتناسى أن وراء ذلك كله احتكاراً لفلسفة معينة .

أفصل ما أريد أن أقوله : إن المجتمعات لا تصل إلى الأيديولوجيا إلا بفضل كلمة فلسفة ــ فأنا لا أفصل الصورة عن المعنى ، ولكن قد يحدث أحيانا ألا يرتبط المجتمع بفلسفة معينة . وما يحدث فى المجتمع يحدث فى الميدان الأدبى ؛ ففى بعض المراحل التاريخية نرى الأدب يقوم بدور فعال فى الدعوة لأفكار معينة ، سواء اتفقنا معها أو اختلفنا . وفى مراحل أخرى نجد إحجاماً من الأدباء فلا يرتبطون بفلسفة محدّدة المعالم ، وكلنا يعلم أن إنجلترا حبذت هذا المسلك فى القرن التاسع عشر .

ويحدث أحيانا فى مجتمعنا المصرى أن نرى حرص الأديب على أن تكون له فلسفة معينة . ولكن لا نلبث أن نجد بعد حقبة محدّدة ، تغير اتجاه الريح وظهورَ أنماط من الفكر ؛ كما نجد إنتاجا أدبيا يأخذ طريقه إلى سطح الحياة الأدبية . والذى نلاحظه على توجهات هذه التيارات الفكرية والأدبية عدم انتمائها . وإذا تساءلنا عما يخفى وراء هذه اللا انتمائية ، جاءت الإجابة على لسان الكاتب أو الأديب تقول إنى فى خدمة المجتمع ، ولا أريد أن أكون لدعوة معينة .

عز الدين إسماعيل :
وهذا الموقف يسمى أيضاً أيديولوجيا .

لويس عوض :
الموقف الانسحابى ؟

عز الدين إسماعيل :
على أية صورة كان ، على مستوى الفرد أو على مستوى تيار عام ، هو بمثابة أيديولوجيا واضحة فى وعى الكاتب ، ومعلنة ؛ بمعنى أنه ليس بالشىء الغائب عن وعيه ، ماذا يصنع وماذا يريد . وإذا قدّر لفئة ضخمة ، أو عدد من الكتاب ، أن يتبنى هذا الموقف الانسحابى ، كنا فى هذه الحالة أمام أيديولوجيا كاملة لها إنتاجها وتأثيرها بالمفهوم الذى اتفقنا عليه ؛ لأننا نصبح فى مواجهة نسق ما ، ينتظم فئة ما ، منتجة

لنوع ما من الإنتاج ، هو الإنتاج الأدبي الذي له تأثيره في هذا المجتمع الذي تعيش فيه هذه الفئة .

لويس عوض :

يعنى هذا ، أن الحضّ على اللا انتماء يمكن أن يكون أيديولوجيا .

عز الدين إسماعيل :

نعم . وهذا يدعونا إلى أن نقول إن التصور الذى يرى أن الأيديولوجيا لابد أن تعبّر عن موقف إيجابي يرضى مثالية بعينها ، تصور مرفوض حتى على المستوى الفلسفي . لماذا ؟ لأننا لا يمكن أن نصل إلى ما يسمى بأيديولوجيا العالم . ومع هذا ، لن يكون هناك ما يحول دون طموح فئات كثيرة فى أن تصبح للعالم أيديولوجيا تسود أو تحرك . .

لويس عوض :

طموح أو خطر .

عز الدين إسماعيل :

الاثنان ؛ لأن الطموح مشوب بالخطر إلى أن يتحقق . فإذا تحقق فمن الذى يحكم بخطورته أو جدواه ؟

لويس عوض :

إنى أتكلم عن خطورته وأعنى قدرته على الإيذاء .

عز الدين إسماعيل :

الأذى الذى يلحقه بالعالم ؟

لويس عوض :

نعم .

عز الدين إسماعيل :

إن العالم هو الذى ارتضى ذلك .

عبد المحسن طه بدر .

أرى أنه لابد من توضيح هذه النقطة . بمعنى أنه يجب أن نفرق بين وعى الطليعة فى مجتمع من المجتمعات والوعى السائد . فهناك كتاب ومفكرون يكتفون بترسيخ ما هو قائم دون أن يفكروا فى محاولة تغيير الواقع ، بل ربما تعدوا ذلك إلى الدعاية لما هو قائم ، أو محاولة الرجوع إلى عصور قديمة . ولكن المجتمع فى حركة جدلية لا تعرف التوقف ، تأتى ظروف معينة تعطى الفرصة لطليعة قائدة تنطلق فى اتجاه صحيح ، وقد تأتى ظروف أخرى مغايرة تمهد السبيل لبروز عناصر تعمل على تثبيت الواقع أو تعود بالمجتمع إلى الخلف . وحتى فى العصر الذى يقال عنه إنه خال من الأيديولوجيا ؛ كيف نفسر ظهور مدارس أدبية أو فكرية معينة فى حقبة من الحقب ؟

إلى جانب ذلك كله أود أن أشير إلى تهافت فكرة الرفض أو عدم الانتماء . إن هذا السلوك فى تقديرى احتجاج على ما هو قائم ، أكثر منه رفضاً للانتماء . أو هو بتعبير آخر ، رفض للمؤسسات القائمة فى مجتمع ما ، ورغبة شديدة فى إحداث التغيير . وربما تأخذ هذه الرغبة طابع العنف الذى لا ملامح له ؛ لأن الطريق غير واضح ، ومن ثم نراها ــ أى الأيديولوجيا ــ تفتقد الفعالية التى يريدها الدكتور لويس عوض . ولكن ذلك كله لا يحول دون ظهور المدارس الأدبية والفكرية التى تكون لها السيادة ، تعبيراً عن احتياجات واقع معين فى فترة معينة من التاريخ . وتبعاً لذلك ، لا يجوز أن ننكر على مجتمع أن يكون لدى طليعته نسق سائد من الأفكار . وأنا لاأقصد من تعبير السيادة هنا معنى الاتفاق الكامل ، إن خلافات فى الدرجة تظل قائمة ، حتى بين أفراد الطليعة ، ولكن هذا الفكر الطليعى يختلف عن نوع آخر من الفكر ، يجمد الواقع ويقوم بالدعاية لذلك الجمود .

سعد الدين إبراهيم :

لا جدال فى أهمية المسائل التى طرحها الدكتور لويس عوض . ولذا يجب علينا أن نتوقف عندها قليلا حتى نتمكن من بلورة بعض المفاهيم وتوضيح مختلف الأحكام . إننا إذا سلمنا بأن الأيديولوجيا هى النسق المعرفى الذى يفسّر الواقع ، ويروّج لرؤية مستقبلية لصياغته ، جازلنا أن ننظر إلى هذه الرؤية المستقبلية بوصفها المكون الثانى للأيديولوجيا . ولكن هذه الرؤية المستقبلية لا تحمل فى طياتها خيراً بالنسبة للجميع ، كما أنها لا تحمل الشر . قد يرى فيها بعض الناس خيراً ، وقد يرى آخرون فيها شرّا ، بمعنى أننا نتعامل مع أمور نسبية .

لقد تحدث بعض السادة الحاضرين عن أيديولوجيا تمثل التقدم ، وأخرى جامدة تدعو إلى التخلّف ، ولكن الأمر فيما يبدو ليس على هذه الصورة . إننا هنا أمام اعتقاد يرى أن ما نتمسك به ونروج له يحقق الخير ، مثل الأيديولوجيات التى ترى الخير فى العودة إلى الأصول ، أو الأيديولوجيات التى سادت أوربا فى عشرينيات هذا القرن وثلاثينياته ؛ فالأيديولوجيا الفاشية ــ مثلا ــ كانت من وجهة نظر معتنقيها ومروجيها بلسماً شافيا لأمراض المجتمع فى ذلك الحين ، فضلاً عن أهميتها فى بناء نظام اجتماعى وسياسى وأخلاقى يتسم بالصحة والسلامة .

إننا يجب أن نتفق على أن الأيديولوجيا مسألة نسبية ؛ بمعنى أن أيديولوجيا ما قد تكون فى صالح فئة ، وهى فى الوقت نفسه ضد مصالح فئة أخرى . ولا تثريب على هذه الفئة أن ترى فى هذه الأيديولوجيا الخطر والسوء . هذه مسألة . المسألة الثانية التى أثارها الدكتور لويس عوض ، وهى مسألة على جانب كبير من الأهمية ، وهى : هل تعتبر البرجماتية ــ فى حد ذاتها ــ أيديولوجيا بالمعنى الذى أوضحناه ؟ إنى أعتبرها أيديولوجيا بمعنى ما . ولكنها أيديولوجيا تختلف عن الأيديولوجيات الأخرى .

عبد المنعم تليمة :

. . . الأيديولوجيا ليست علماً وليست نقيضة للعلم . ولكن العلم هو الذى يساعد على دحضها بكشف القوانين ، وإن كان لا يستطيع أن يقضى عليها . إن الذى يستطيع أن يقضى عليها ــ فى تصورى ــ هو حل التناقضات التى صدرت عنها ، بفعل البشر ونضالهم . وفى وسعنا أن نقول إن الأيديولوجيا ليست وهماً ولكنها ليست علماً ؛ إنما هى أمر موضوع . .

لويس عوض :

إنى أتفق معك فى هذا . .

عبد المنعم تليمة :

عندما يصير هذا النسق نظاماً مجرداً ، يتحول إلى معتقد جامد ينطوى على رواسب فكرية ، ونظرية اجتماعية تعطل فهم الجديد فى الحياة الواقعية . ومن ثم يبتعد عن مسار التغيير والتقدم ، ويتحول

هذا النظام الفكرى الثابت إلى حائل رجعى . ولأن هذا النسق تأملى بالضرورة وليس علميا ، فقد يعتمد فكراً ماضيا ، فيتحول إلى سلفية رجعية . ولما كان ذلك النسق تاريخيا ، كان من الجائز أن يكون صحيحاً فى مرحلة من المراحل وقد تأتى عليه مرحلة أخرى يصير فيها زائفا فى مواجهة الواقع المتغير والمتجدد . فإذا سحبنا كلامنا هذا على التيارات الفكرية والعلمية وغيرها ، وجدنا أن المجتمعات يسودها روح عام يصاغ فى صياغات سلمية وفلسفية وفنية . . الخ ، وحول ذلك مجموعة هائلة من الأيديولوجيات التى تعبر عن مصالح القوى والفئات المختلفة . فإذا رجعنا إلى صدر حديثنا الذى يقول إن الأيديولوجيات ليست من إنتاج طبقة ، وإنما هى من إنتاج طبقات المجتمع كافة ، متبناة لصالح طبقة واحدة ، لتكشف لنا خطورة الهيمنة التى أشار إليها أستاذنا الدكتور لويس عوض . ولكن ما مصدر هذه الخطورة التى تنطوى عليها هذه الهيمنة ؟ إن مصدر الخطورة يتمثل فى احتكار الطبقة القابضة على السلطة لأدوات التعبير ومؤسساته وأجهزته ، ولذا يدهم الخطر عقول البشر وأفئدتهم وإبداعاتهم .

عبد المحسن طه بدر :

معذرة ! إنى أخشى مغبة هذا الكلام . إنه فى تصورى يتجاهل ما يسمى بجدلية المجتمع . إن التاريخ البشرى ، على امتداده ، ينطوى على طبقة مستفيدة لا تريد التغير وترفع شعارها الشائع : ليس فى الإمكان أبدع مما كان ، ومما هو كائن . ولكننا نلمح فى مواجهة هذه الطبقة الجامدة طبقة طليعية أخرى لا تكف عن النضس أملاً فى التقدم والتغيير . قد تتعرض هذه الطبقة الطليعية للقهر ، ويصعب أمامها الطريق وتعظم تضحياته ، ولكن لا يمكن أن تتلاشى هذه الطبقة من الساحة ؛ ومن ثم يظل الجدل قائما لا ينتهى داخل المجتمع .

عز الدين إسماعيل :

دعنى أتساءل : هل يؤدى هذا الجدال إلى تغيير الطبقة المسيطرة ؟ هذا إذا سلّمنا بأنه جدل مستمر ، ما الذى يؤدى إليه ؟ من الذى ينتصر فى النهاية ؟

عبد المحسن طه بدر :

هذا تساؤ ل له أهميته ما فى ذلك شك . قد تجيب عنه رواية لكاتب إيطالى تسمى «الضبع» ، تتحدث عن سقوط الإقطاع فى جزيرة صقلّية ، فقد كانت هذه الجزيرة خاضعة لأمير إقطاعى ، ولكن هذا الأمير المثقف كان على إدراك واف بحركة التغيير ، فبدأ فى إعطاء الشعب حقوقه التى كان محروما منها ، أى أنه كان عاملاً حاسماً فى إحداث التغيير . لقد أدرك ذلك الأمير أن النظام الذى يمثله لابد أن تلحق به الهزيمة أمام حتمية التغيير وحركة الشعب النضالية ، ولذا جاءت تنازلاته تلك ، بمثابة هزيمة داخلية للنظام الإقطاعى المهيمن . إن الطبقة المسيطرة ، عندما تقوى من قبضتها على الشعب ، تعلن ــ فى تصورى ــ عن ضعفها ، وعجزها عن الدفاع عن أفكارها وأيديولوجيتها . إن التمادى فى إحكام قبضة السلطة على الشعب ، وممارسة القهر فى مواجهة الحركات النضالية التى تطالب بحقوقها المشروعة ، هو فى حقيقته دليل على عمق المخاوف الكامنة فى أعماق السلطة الحاكمة ، والاهتزاز الداخلى الذى يبدو بوضوح فى تعبيرها عن نفسها وفكرها .

لويس عوض :

قد أتفق معك فى أن القهر الذى تمارسه السلطة ، قد يكون مرادفاً لاهتزاز العقيدة ، ولكنه قد يكون نتيجة للحياة فى الوهم العظيم . إن علينا أن نفرق بين الفترة التى ظهر فيها التصدع فى النظم الشمولية ، وفترة الحلم العظيم . هذه الفترة التى كان يمثلها الحكم النازى ، وما غرسه فى داخل الشباب الألمانى من إيمان بعالم أسطورى ، لا يرى فى القهر الذى يُمارس إلا نوعاً من الضرورة التى بها يتحقق التغيير المنشود . إن الموقف نفسه نستطيع أن نطالعه فى أحداث الثورة الفرنسية . لقد كان سان جيست Saint Just ــ أحد قادة هذه الثورة ــ يمارس أشد أنواع العسف والجور ، ومع ذلك نراه فى المؤتمر الوطنى يتساءل : لماذا أنتم غاضبون ؟ إن ثورتنا أكثر رحمة وإشفاقاً من ظواهر الطبيعة . إن الطبيعة لها نوازلها المدمرة لحياة البشر ، لها زلازلها وبراكينها وأوبئتها التى تأتى على حياة الملايين . ولكن ماذا فعلت الثورة ؟ قتلت ألفا أو ألفين أو ثلاثا ؟! لقد كان كبير ملائكة الموت ، كما كان يسميه (ميشليه) Michelet ، بعيداً عن فكرة الهزيمة الداخلية التى تحدثنا عنها ؛ إنه كان فى حالة حلم ، واضعاً الثورة الفرنسية داخل السياق (الكوزمولوجى) Cosmology .

عبد المحسن طه بدر :

قد يكون لدى رد بسيط ، وقد يأتى على هيئة تساؤ ل : كم عدد المفكرين والأدباء الألمان الذين هاجروا من ألمانيا منذ ظهر الحزب النازى ؟ كم عدد المفكرين الألمان الذين أظهروا اعتراضهم ؟ كم عدد الذين لزموا الصمت ؟ هذا عن النازية فى ألمانيا . ماذا عن الثورة الفرنسية ؟ لقد كانت لها إيجابياتها ما فى ذلك شك ؛ ولكن العنف والخطأ الذى مارسه ثوارها ارتد إليهم فى النهاية . لقد حصدتهم المقصلة التى حصدت أعداءهم من قبل . إننا هنا أمام هزّة أصابت العقيدة وألحقت بها ما نسميه بالهزيمة الداخلية . لقد اندحر الحزب النازى ، كما فشلت الثورة الفرنسية فى تحقيق أغراضها لتتحول بعد ذلك إلى نظام إمبراطورى .

سعد الدين إبراهيم :

أرجو ألا تأخذنا المحاورة التى تجرى الآن بعيداً عن موضوع الندوة . وعلينا أن نعود إلى تناول الأدب ، بوصفه الشق الثانى من موضوع الندوة . ولتأذنوا لى أن أتناول الرواية الإيطالية التى أشار إليها الدكتور عبد المحسن بدر . فهذه الرواية تشير إلى ما يسميه علماء الاجتماع : معضلة الملك ذى السلطان المطلق فى العصر الحديث . وتتمثل هذه المعضلة فى زوال السلطة أو الملك المطلق ، سواء كان الملك يتصف بالاستنارة والتجاوب مع حركة التاريخ ، أو استخدم القهر والاستبداد ، لإيقاف حركة التاريخ . ولاخلاص فى كلتا الحالتين إلا فى إنهاء الحكم المطلق ؛ لأن القهر والطغيان قد يؤخر حركة التقدم بعض الوقت ، ولكن ذلك التجميد للحركة التاريخية لا يمكن أن يكتب له الدوام . هذه مسألة . أما المسألة الثانية ، فهى التفرقة بين شيئين : بين القهر والعنف الذى يحارب من جانب تكوينة اجتماعية اقتصادية صاعدة ، ومتقدمة ، والقهر والعنف الذى تمارسه فئة فى مرحلة الهبوط التاريخى ، أو الانزواء والاختفاء من حركة المسرح التاريخى . الفرق يبدو واضحاً بين ما ساد من عنف فى الثورة الفرنسية أو الثورة الإنجليزية أو الثورة البولشفية ، والرعب والعنف الذى

استخدمته النازية والفاشية فى ألمانيا وإيطاليا وأسبانيا والبرتغال ؛ فهذا النوع من القهر - الذى استخدمته النازية والفاشية ، وهيمنتها على آليات السلطة والثقافة كلها ، كان فى حقيقته تعبيراً عن النفس الأخير لطبقة أو فئة مهزومة تاريخياً . هذه الطبقة تسمى أحيانا بالبرجوازية الصغيرة ، أو الطبقة المتوسطة الصغرى ، التى أدركت أن السلطة والقوة والثروة ، فى الطريق إلى التبدد والذهاب من أيديها نتيجة ظهور الرأسمالية الكبيرة ، والاتحادات العمالية الضخمة ، وتنظيمها السياسى القوى . لقد استشعرت الطبقة البرجوازية الصغيرة الخطر ، وكانت الفاشية — فى مرحلة الصعود إبان عشرينيات وثلاثينيات هذا القرن — هى التعبير الواضح عن هذه الفئة المهزومة فى المجتمعات الأوروبية .

وعلينا أن نتوقف عند التساؤ ل الذى طرحه الدكتور عبد المحسن فى نهاية كلامه : هل كان للنازية أو الفاشية أدب ؟ وهل كان الأدب مؤثرا ؟ لعل الإجابة عن تساؤ ل الدكتور عبد المحسن تقودنا إلى الشق الثانى من ندوتنا هذه .

لويس عوض :

لقد كانت تبرأ من الأدب . ولعلنا ما زلنا نذكر كلمة جوبلز المشهورة : عندما يتكلم المثقفون أتحسس مسدسى ؛ أى أن المثقفين كانوا يمثلون طبقة مزعجة لمثل هذه الأنظمة . لقد وضعت النازية والفاشية هياكل مجتمع يعادى الثقافة .

سعد الدين إبراهيم :

إن هذا كله ما أود أن أوضحه . فمثل هذه الأنظمة المتسلطة — فى مرحلة الهبوط التاريخى ، وانحدارها عن مسرح الحياة وأفولها ، لا يمكن أن يكون لها — فى اعتقادى — أدب مبدع . وبالمثل ، عندما نلقى نظرة على الساحة المصرية والعربية ، والقوى التى تهدّد المجتمع المصرى بخاصة ، وتُفرّغه من مبدعيه ، ما هو إبداع هذه القوى ؟ ما هو أدبهم ، أين نشاطهم الروائى والقصصى والمسرحى ؟ إننا لا نجد لهم أثراً يعتد به .

إن الحركة السياسية أو الاجتماعية التى تفتقر إلى الثقافة والأيديولوجيا ، ولا تقوى على إفرازهما ، مقضىٌ عليها فى النهاية . بمعنى أنها لن تكون جزءا مهما فى جدل المجتمع على المدى الطويل .

عز الدين إسماعيل :

قد يبدو ذلك فرضاً تاريخيا مقنعا . ولكن هذه الفئات — وقد أدركت الموقف كما صوره الدكتور سعد الدين — تحاول أن يكون لها أدبها ، وتدعوا بحماسة وشدّة أن يكون لها أدب ، وأن تعطيه صفة التفرّد ، ولا شىء غيره يجب أن يوصف بأنه أدب . وعلينا أن نكون على بينة من هذه الاتجاهات ، وأيّا كان الأدب الذى تفرزه هذه الفئات ورأينا فيه . إننا نستطيع أن نشير إلى بدايات لهذا الأدب ، ولكننا لا نريد أن نصل إلى تحديدات فيها ؛ من أين تصدر وكيف . ولكننا — على وجه اليقين — نستطيع أن نتحدث عن إنتاج — فى السنوات العشر أو العشرين الأخيرة — يمكن أن يسمى أدبا من وجهة نظر أصحابه ، ويراد له أن يكون هو الأدب ، وأن يدخل الساحة الأدبية ، وأن ينشغل به الدارسون والنقاد بوصفه أدبا يستحق الاهتمام .

هذا التوجه الحاد لهذه الفئة ، الذى يعى ما يسعى إليه ، قد يتعارض مع ما قيل إن هذه الفئة ليس لها أدبها ، وليست لديها القدرة على إبداع أدبى بوصفها فئة منتهية . قد يكون إبداعاً لا يمثل قيمة فى حد ذاته ، ولكنه يمثل إبداعا فى النهاية ، ويراد من النقاد والدارسين أن يولوه الاهتمام . وهذا التوجه الذى تذهب إليه هذه الفئة ، ربما يكون محاولة منها لتثبيت مدّها وإطالة عمره ، وقد يكون وراءه طموح يتخطى حدود الإطالة الزمنية ؛ أن يكون هو السائد وما عداه يتهاوى على أطراف الحياة . هذه مسألة — فيما أرى — مطروحة على حياتنا الأدبية ، مؤداها أن هناك شيئا يُقحم على حركة المدّ الأدبى ، يحاول أن يخفى محاولات التغيّر والتطور ، ويؤكد قيما ويثبتها من خلال الإنتاج الأدبى . هذه القيم لها أهميتها فى استمرارية ذلك الثبات إن جاز لنا التعبير .

سعد الدين إبراهيم :

أود أن أطرح بعض الأسئلة .

عبد المحسن طه بدر :

هذه مسألة بالغة الأهمية لا يمكن أن ندعها تمرّ .

سعد الدين إبراهيم :

لا جدال فى أهميتها . إنها تقربنا من الموضوع الذى نحن بصدده . فنحن نرى فى مجتمعنا المصرى بخاصة ، والمجتمع العربى بعامة ، قوى رجعية بالمعنى الواسع لهذه الكلمة ، وليس بالمعنى السياسى لها . هذه القوى تعبّر عن تكوينات اجتماعية واقتصادية لم يعد لها دور فى بناء المجتمع ، أو بناء الدولة ، أو الأمة الحديثة ؛ مثل الطائفية أو القبلية أو السلفية . هذه القوى — مبلغ علمى — لم تستطع على الأقل — على مدى نصف القرن الماضى — أن تنتج ما يمكن أن نسميه أدبا أو فنا . وأغلب الظن أنها لم تستطع حتى الآن . قد يحتج على كلامى هذا بأنى الوحيد — فى الندوة — الذى لا يدخل الأدب فى مجال دراسته ، ولكن فى وسعنا أن نعرّف الأدب كما سبق أن عرّفنا الأيديولوجيا . إن هذه الفئة قد تنتج ثقافة ، إذا تناولنا الثقافة بالمعنى العام : أفكاراً ومنظومات ومقولات وتركيبات وأيديولوجيا . . الخ ، قد تستطيع أن تنتج هذا ، وهى تنتجه على وجه اليقين ، ولكنها — فى اعتقادى — لا تستطيع ، ولم يقدر لها أن تستطيع حتى الآن ، أن تنتج أدبا أو فنّا بالمعنى الإبداعى لهذه الكلمة .

وعندما أقول مع الدكتور عز الدين : إنهم ينتجون أدبا وثقافة ، ولكن هل بوسعكم ، بوصفكم متخصصين ، أن تعتبروا هذا الإنتاج أدبا أو فنا بالمعنى الدقيق الذى ترون فى ضوئه الأدب والإبداع ؟

عز الدين إسماعيل :

هذه هى المشكلة . فإلى جانب هذا الكمّ الثقافى العام ، كان الالتفات إلى أن الطرح الثقافى والأيديولوجى بصفة عامة ، ينقصه الإنتاج الأدبى الذى يحمل هذه الطروح الثقافية والأيديولوجية فى طياته ، وأن تكون له التركيبة الخاصة والمواصفات التى لابد أن يلتزم بها الأديب حتى يعترف به معبراً عن هذا التوجه . ولقد بدأ فى الظهور نوع من الإنتاج الأدبى يأخذ شكل الشعر والرواية والقصة القصيرة . وبدأ الحديث عن أدب إسلامى بطريقة لا تخلو من مباشرة . بمعنى أن الحديث عن الرواية الإسلامية والقصة الإسلامية . . الخ ، أصبح متداولاً على الساحة الأدبية . وهذا شىء يجب أن يكون متوقعا ، حتى

يتم التكامل بين فكر هذه الجماعة وثقافتها وأيديولوجيتها بصفة عامة ، وإنتاج أدبي يحمل هذه الأيديولوجيا . وقد يجأرون بالشكوى ويتساءلون : أين الأدب (الفلاني) ؟ ولماذا لا ينتج أدباؤنا روايات (كيت) ؟ لماذا لا يكتب شعر (كذا) . والتساؤل نفسه فيه حث وحض للكثير من الكتاب على ولوج هذا المدخل والسير فيه . ولعلنا نتساءل : من الذى يتناول هذا الإنتاج الفنى بالنقد والحكم عليه ؟ إن هذا النوع من الإنتاج الفنى سيفرز بالضرورة من يتبّناه ويقول : هذا هو الأدب ولا شيء غيره ، وأن القيم والمواضعات والمواصفات التى يتحدث عنها النقاد ، مجرّد لغو باطل لا طائل وراءه .

عبد المنعم تليمة :

لقد أتى على الثقافة المصرية حين من الدهر ، شهدنا فيه سيطرة اليمين المتخلّف بفعل أجهزة الثقافة . فإذا انصرف السؤال إلى الذى رأيناه ونراه ، كانت الإجابة هى بروز فادح لليمين المتخلف فى أجهزة الثقافة ، فأنتج ثقافة وأعطى أدبا أشاعته الأجهزة الرسمية . أما إذا انصرف السؤال إلى قوة اجتماعية ، فالقانون الذى ذكرته هو الصحيح . فالقوة الاجتماعية فى أفولها تردّد ولا تبدع ؛ إنها تفقد توجهها الفكرى وطاقتها الإبداعية فى الفكر والعلم والثقافة والسياسة . . الخ . فإذا نظرنا إلى مجتمعنا الآن بعيداً عن هيمنة أجهزة السلطة ، واحتكار فئة من طبقة معينة للعمل والأداء الثقافى ، وجدنا أننا أمام مجتمع متعدّد الطبقات ، ومن ثم متعدّد المناهج الفكرية والقوى السياسية بالضرورة ، ومتعدّد الإبداعات بالتالى .

ولعلنا نتساءل : ما الذى يحول بين خصوبة هذا المجتمع وتعدّده الفكرى وبين الظهور ؟ إنها الهيمنة والاحتكار بديلا عن المحاورة . والاحتكار هنا هو احتكار مراكز الثقافة إنتاجا وتوزيعا ، إن المبدع يُحال بينه وبين الوصول إلى قرائه ؛ يحجب إبداعه ، يحاصر ، يصادر . ولكن ترى ما المخرج ؟ المخرج ــ فى تصورى ــ هو قيام المحاورة بين التيارات والاتجاهات والمدارس المنتجة للأدب والثقافة بلا تفرقة . وسيتضح لنا عندئذ أن القبلية والطائفية والعشائرية والسلفية قوى موضوعية فى مجتمعنا العربى ، تشارك فى الإنتاج الثقافى ، لأنها لا تستطيع ــ بحكم دخولها فى التكوينة الاجتماعية والتاريخية الراهنة ــ أن تتنكب الطريق السّوىّ برفضها . ونحن إزاء وجودها الذى لا يمكن إنكاره ، أمام سبيلين : إما أن نهيمن عليها ــ وهذا موقف يلغى كثيراً من معطيات الواقع ، وإما أن نتحاور وإياها . والمحاورة هنا لها أهميتها ؛ فهى التى تكشف لنا عن القوى التى تنتج ، وعن الكاتب الذى يشيع ، وعن الأديب والفنان الذى ينتشر ، مادمنا بعيدين عن التحكم والسيطرة .

ولكنى مع ذلك أود أن أتوغل قليلا فى أدبنا العربى . إننا فى الوقت الذى نطالب فيه بكسر الاحتكار الذى يهيمن على ميادين الثقافة والاجتهاد والإبداع والتفسير والتأويل . . . الخ ، وقيام محاورة بين مدارس الأدب والفن وتياراته ، يجب أن نبذل الجهد لإزالة كثير من الأوهام الأيديولوجية ــ التى شاعت فى تقويمنا الحديث ــ عن تاريخنا الأدبى القديم والحديث . لقد أشاعت أيديولوجيات إسلامية مبكرة فى القرن الهجرى الأول ، أوهاماً عن الأدب الجاهلى ، حجبت محتوياته الوحدوية والتوحيدية ، ودمغته بالبداوة والتخلف ، كأن ذلك المجتمع لم يكن صاحب حضارة تمتد فى أعماق التاريخ قرونا عدّة ، ولم يتصل بحضارات كانت قائمة فى شمال الجزيرة ، وامتدت صلات حضارته تلك حتى مشارف الهند والصين ، وكأن المجتمع الجاهلى لم يكن صاحب معارف وثقافات نقلته من وثنية ضيقة إلى لون من ألوان التوحيد ، واتجهت به من الرؤية القبلية الضيقة إلى صورة من صور الوحدة . هذا كله حجبته أيديولوجيات إسلامية ــ ولا أقول الدين الإسلامى ــ تتسم بالتفكير الحزبى القبلى ، فضلا عن التصور الصحيح للأدب الجاهلى .

وإذا انتقلنا إلى الأدب الإسلامى سنجد وهم الفارسية التى تسللت فى القرن الثانى الهجرى فصبغت ذلك الأدب بصبغتها ، واليونانية التى أخذت طريقها إليه فى القرن الثالث فكان لها تأثيرها هى الأخرى . تأصل ذلك كله فى أذهان أساتذتنا حتى رأيناهم ــ وهم يؤرخون للأدب العربى ــ يقولون عن كل شيء جديد فى تاريخ الأدب العربى إنه مردود إلى ذلك العنصر أو ذاك من فرس أو يونان ، ونسوا التطور الذاتى لأمة فتيّة تبدع إبداعاً جديداً . لا جدال فى التأثير والتأثر الذى يواكب لقاء الثقافات واتصالها ، لكن هذه الأمة الفتيّة كانت لها قواها الإبداعية الصاعدة .

والأمر لا يختلف كثيراً عندما نقف عند أدبنا الحديث ؛ نجد الوهم الذى لا يقل خطراً حين يقال إن مدافع نابليون هى التى أيقظت النيام . نتذكر دائما العنصر الخارجى وننسى العوامل الفاعلة الداخلية فى المنطقة العربية ، والتكوين العربى التاريخى الجديد ، الذى هو فى حقيقته نتيجة تفاعل حضارات موغلة فى القدم ، وليس نتيجة جمع وتجميع ، كان حتما أن تنهض يوماً ما .

وعلى ذلك النهج فى التناول للتاريخ الأدبى ، نستطيع أن نتحدث عن الأوهام التى أحاطت بنشأة الأنواع الأدبية من رواية ومسرحية وقصة قصيرة فى أدبنا العربى الحديث . فمن قائل إننا أمام أنواع أدبية مجلوبة ، وإن أدباءنا رأوها فى الآداب الغربية فاحتذوها ، ومن قائل إن لهذه الأنواع عناصرها التراثية الثابتة . وكلا القولين ، إما أنه يصدر عن عامل واحد أوعنصر من عناصر التطور ، وهو التأثير الخارجى ، وإما عن سلفية حازمة تردّ كل شيء إلى كنوز التراث . أقول قولى هذا ، أملاً فى أن نزيل مغاور هائلة من الأوهام الأيديولوجية التى تتصل بتاريخنا الأدبى القديم والحديث على السواء .

عبد المحسن طه بدر :

إنى أريد أن أعود إلى مجموعة من البديهيات . لقد تناولت أبحاث ودراسات علمية ، الإنسان العبقرى والأديب المبدع ، وانتهت هذه الأبحاث إلى أن الأديب المبدع يتمتع بحساسية شديدة ، يحكمها ذكاء حاد ، وإلا تحولت هذه الحساسية الشديدة إلى جنون . ولكن الأمر لا يتوقف عند حدود الحساسية الشديدة ، والذكاء المتقد ، بل هناك مع هاتين الصفتين صفة أخرى لها خطرها ، وهى القدرة على تركيب الأبنية الخيالية .

فإذا سلمنا بهذه المقدمة قلنا إن الأديب المبدع لديه القدرة على كشف القوى الفاعلة فى مجتمعه ، والتمييز بين القوى التى تشدّ إلى الخلف والقوى التى تدفع إلى الأمام ، وإن العمل الأدبى الذى يبدعه ذلك الأديب يأتى معبراً عن هذه الرؤية النابعة من شدّة الحساسية والذكاء الحاد . ولعلّى أفترض مقولة تذهب إلى أن الأديب الذى

يستحق أن نسميه مبدعاً ، هو الأديب القادر على معرفة القوى المتصارعة فى المستقبل ، والذى ينحاز بالضرورة إلى قوى التقدم . ولكن قد يحدث أن يزيف ذلك الأديب رؤ يته ، أو يتخذها للدعاية ، أو يسخرها لأغراض أخرى كما يحدث فى كثير من وسائل الإعلام فى دول كثيرة . وفى هذه الحالة لن يكون ما ينتجه أدبا على أية صورة .

دعونى أزعم زعماً . على هذه المائدة يجلس أربعة من الأساتذة المتخصصين فى الدراسات الأدبية . لو سألناهم عن الأعمال الفنية الممتازة فى الشعر فى الوقت الحاضر على الرغم من الضجة الإعلامية المكثفة التى تبشر بآخرين أو باتجاه آخر ــ لما اختلفوا كثيراً ؛ قد يختلفون حول الأول أو الثانى ، ولكنهم لن يختلفوا حول من يمثلون الوجه الحقيقى للإبداع الأدبى المصرى . فإذا سألنا عن الطرف الآخر ، أجمعوا على أنه ليس هو الأدب الجيد ، الذى يمكن أن يخلد أو يكتب له البقاء .

أريد أن أنتهى إلى أن الأدب الجيد ، لابد أن يعبّر عن موقف أيديولوجى متقدم ، نتيجة لصدوره عن إنسان ذكى وحساس . وعلينا أن نبدأ من هذه الفرضية فى تحديد العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا .

عز الدين إسماعيل :

أرجو المعذرة ! فتداخل الحديث وتقاربه ، فضلاً عن ترابطاته الضمنية التى تمت خلال حديثنا حول مفهوم الأيديولوجيا ، وعلاقة الأيديولوجيا بالأدب ، جعلنا ندخل فكرة المعايير ضمن نظرتنا إلى وضعية الأيديولوجيا . وأصبحنا نتحدث عن أدب يمكن أن يسمى أدب إبداع حقيقى ، يحمل بالضرورة أيديولوجيا ترضينا ، وأدب لا يمثل إبداعاً حقيقيا يحمل أيديولوجيا مرفوضة .

إننى أود ألا نسبق الأحداث فنقحم معايير الجودة والرداءة ، فربما نكون فى حالتنا هذه نعبّر عن أيديولوجيا خاصة فى فهمنا للأدب .

لا أعتقد ، ونحن نشتغل بالأدب جميعا ولنا به ارتباط ، أننا نختلف كثيراً حول أساسيات فهم الأدب وتقييمه . ومع ذلك لو تضاعف العدد الموجود هنا ، لكان هناك من يختلف معنا أو يتفق حول ما نسميه قيمة العمل الفنى . المعايير يمكن مناقشتها على مستوى آخر فى قضية الأحكام ؛ من صاحب الحق فى أن يقول إن الجيد هو كذا ، وإن الردىء هو كذا ؟ ربما كان من الأوفق أن نرتبط فى هذه المرحلة ــ على الأقل ــ بفحص دور الأيديولوجيا وارتباطها بالنشاط الإبداعى عند الإنسان بشكل آخر ، وعلى أية صورة تكون فعاليتها أو آلياتها المحركة لهذا النوع من الإبداع ، وكيف تتمثل فيه . وهذا يعيدنى إلى مسألة البديل الذى يبدو الآن أكثر رواجاً وشهرة ، وأعنى به فكرة « رؤ ية العالم » ، التى أشار إليها الدكتور عبد المنعم . ففى مجال الأدب أصبح هذا المصطلح أكثر دورانا ، ولعلّه يوشك أن يكون بديلا مرضيًّا عنه من الأطراف كلها .

لويس عوض

هذا الاصطلاح نفسه Weltanshauung ، مأخوذ من كتاب كفاحى Mein Kampf لهتلر . وليس من دواعى المصادفة أن تقترن الأيديولوجيا برؤ ية العالم . إن هذا الاقتران يدل على وجود علاقة داخلية حميمة بين الأيديولوجيا وفكرة الشمولية .

عز الدين إسماعيل :

إن الذى يدعو إلى العودة إلى هذه الفكرة ، ما ألحظه فى مجال الدراسات الأدبية من طرح لفكرة رؤ ية العالم على صورة تدعو إلى الشعور بتقبلها على نطاق واسع ، بعد أن ابتعدت عن الفلسفة بالمعنى الدقيق لكلمة فلسفة ، وأصبحت أكثر شمولاً فى احتوائها على موقف الإنسان من الكون ، بغض النظر عن كونها فلسفة ، أو أنها أيديولوجيا محددة بمصالح اقتصادية لطبقة معينة ، أو لفرد بعينه .

لقد استطاعت فكرة « رؤ ية العالم » أن تتخلص من المحاذير القديمة التى كانت تحيط بمصطلح الأيديولوجيا ، وأصبحت تلقى تقبلاً بدعوى أن فى وسعها أن تخرجنا من مأزق الطبقة ، على العكس من مصطلح الأيديولوجيا الذى ارتبط بالطبقة أو الفئة أو السلطة أو الهيمنة . . . الخ . ولما كانت فكرة رؤ ية العالم فى حقيقتها إبداعاً فردياً ، وكان الأدب نشاطاً إبداعياً لفرد من الناس ، كان فى إمكاننا أن نتكلم عن رؤ ية الأديب للعالم .

لويس عوض :

فرد معلق فى الهواء ؟

عز الدين إسماعيل :

أبداً . . إنه يعيش فى مجتمع وينتج لمجتمع .

لويس عوض :

وله جذوره فى داخل هذا المجتمع ؟

عز الدين إسماعيل :

بكل تأكيد . . ولكننا نسأله عن رؤ يته للعالم . إنه لم يعد يُسأل عن رؤ يته للواقع ، بل عن رؤ يته للعالم . هذا هو السؤال البديل .

لويس عوض :

إن أذنتم فقد أطرح عدّة أمور . . إننا لم ندرس المجتمع المصرى ــ حتى الآن ــ دراسة كافية حتى نستطيع أن نتحدث بطريقة علمية وموضوعية عما يجرى فى داخله ؛ فكرياً وثقافياً وأيديولوجيا وفلسفيا . ولا أستطيع أن أغفل ما يعترى مشاعرى من مواقف متباينة ، تغمرنى بالكآبة والقنوط أحياناً ، وأحياناً أخرى بالأمل عندما تكشف لى المواقف عن أشياء لا تخلو من إيجابية .

إننا ــ فيما أعتقد ــ لسنا بعيدين عن الانسحاق الذى يعانى منه المثقفون ، فضلاً عن قطاع كبير من الشعب ، من جرّاء ظهور طبقات جديدة لها قوة اقتصادية ضارية ، استطاعت أن تتسلّل إلى ميدان الأدب والفن ، فى محاولة منها لفرض النموذج الذى يعبّر عن أهدافها ومصالحها . فى الجانب المقابل ، تجد بعض المحافظين يفرضون هيمنتهم على المنابر الثقافية المهمة ، وأجهزة الإعلام فى الدولة . عندما أرقب ذلك كله ، أتساءل فى أسى وحسرة : كيف يعود الاحترام إلى المثقفين ، والقدرة على التعبير عن الذات ، وسط هذه الهيمنة والسيطرة ؟ !

قد أكون نموذجاً لطبقة أيديولوجية تقدمت به العمر ، لا أجد أمامى إلا أن أعود إلى لون من عزاء النفس ، يتمثل فى حاجتنا إلى مرحلة من التنوير ، يقوم على الحوار بديلاً عن القهر ، فيكون أساساً مهماً لإعادة

البناء ثقافياً وأدبياً وفنياً ، حتى نستطيع التغلب على الإسفاف الذى يطبع الفن فى الوقت الحاضر .

سأعطى مثالاً لما يحدث فى واقع المجتمع المصرى دون أن يلفت الأنظار بقدر كاف . لقد شاء لى الحظ أن أتابع مسلسلاً تلفزيونياً يحمل اسم « الشهد والدموع » . سعدت به وأعجبت لما فيه من إيجابية وجدية ، وإن كانت به كثرة من أخطاء لا تخفى على الناقد أو المشتغل بالفن . ولقد حظى هذا العمل الفنى باهتمام الناس . ولا جدال فى أن هذه الحظوة دليل على أن الإنسان المصرى لديه القدرة على أن يشارك فى العمل الفنى الذى يحتوى على موضوع جاد ، ويؤدى بفنية تبتعد عن الهبوط الذى يشيع فى أعمال أخرى . ومع ذلك فقد لاحظت أن الشخصية الشيطانية فى المسلسل (حافظ) ، كانت تحظى بقدر كبير من العطف العام ، على الرغم من الجرائم التى اقترفها . ولا أشك فى أن المؤلف قد أسهم فى ذلك عندما توصل إلى صيغة لا تخلو من تلفيق (منه وإليه) ، أخذها بوصفها حكمة ، من رجل شبه مشلول .

عبد المحسن طه بدر :

من الله وإليه .

لويس عوض :

منه وإليه ؛ هذه لغة مصرفية ! لقد رأينا حافظ فى نهاية المسلسل يصاب بالدروشة دون أن ندرى لماذا . لقد استطاع أن يسحب أمواله المودعة فى البنك ، وقام بتوزيعها على الناس على صورة صدقات . وهذا فى تصورى ليس حلاً ، وإن وجد فيه المشاهدون شيئاً من الراحة . إن رفضى للحلّ الذى انتهى به هذا المسلسل ، يأتى من أن المقدمات لا يمكن أن تؤدى إلى هذه النهاية (منه وإليه) . ومع مآخذنا الفنية على هذا المسلسل ، فإنه يعد مؤشراً مهماً لقدرة الناس على المشاركة فى العمل الجيد ، والاهتمام بالفن والأدب عندما يرتفع إلى مستوى الجدية المطلوب .

عز الدين إسماعيل :

لو أذن لى الدكتور لويس ، أن أتناول هذه النهاية الملفقة بالمناقشة . لقد أرضت هذه النهاية قاعدة عريضة من المشاهدين ، وإن لم يرض عنها كثيرون . أليست هذه النهاية — على الرغم من خفاء النوايا والمقاصد — تصب بالضرورة فيما نسميه « تزييف الوعى » ؟ لقد استطاع المؤلف استخدام الجدية فى هذا المسلسل بذكاء خارق ؛ وهذا وجه إيجابى مرغوب فيه من المثقفين الذين كانوا يتابعونه قبل عامة الناس . ولكنه فى اللحظة التى انتهى فيها بالبطل إلى هذه النهاية التى يبدو أنها نالت رضى القاعدة العريضة ، انقلب إلى عمل سيىء يزيف وعى الجماهير. ووجه السوءفى هذه النهاية يتمثل فى تناقضه مع الجدّية التى كان يبشر بها هذا العمل الفنى ، فضلاً عن حرص المؤلف على التغلغل الدقيق فى تفصيلاته ، والترابط القوى بين مكونات البناء الفنى لهذا العمل . ولكن النهاية التى انتهى إليها البطل تجعلنا نتساءل : ألسنا فى مواجهة محاولة لتزييف الوعى ؟ !

لويس عوض :

إنى أتفق معك فى هذا كله . وهذا يدفعنى إلى تأكيد أهمية دراسة ما يجرى فى داخل المجتمع المصرى ، وما يدور فى تلافيف مخ المصرى العادى ، وما يحدث للقيم التى كوّنها خلال ثلاثين عاماً .

سعد الدين إبراهيم :

بوصفى رجلاً عاديا فى مراقبته لبعض حلقات المسلسل ، أقول إنه عمل جيد ، واستمرّ جيداً حتى النهاية . لقد كان المؤلف نتاجاً أميناً لبيئته ومجتمعه . إن المؤلف يستطيع أن يتجاوز المجتمع ويتقدم خطوة أو خطوتين إلى الأمام ، ولكنه لا يستطيع أن يسبق مجتمعه بأميال . وقد نرغب — بوصفنا مثقفين — أن تتسم خطواتنا بالسرعة ، لعدم صبرنا على التخلف ، ومحاولة الانعتاق من إساره ؛ ولذلك قد أرى رؤية مختلفة عما يراه الآخرون . إن النهاية التى انتهى إليها المسلسل كانت لها مقدماتها ولم تكن ملفقة كما قيل . بمعنى أننا نستطيع أن نلاحظ منذ النصف الثانى من المسلسل ، أن الأمور بدأت فى الاهتزاز حول (حافظ) ، وأنه على الرغم من قدرته على النصب والاحتيال ، لا يستطيع أن ينتصر حتى النهاية . لقد وجد فى عقر داره من يضارعه فى النصب والاحتيال ممثلاً فى زوجته ، وبدأنا نشاهد معركة يتصارع فيها نموذجا الطفيلية فى المجتمع ؛ كلا النموذجين يحاول إبادة الآخر والقضاء عليه .

فى مواجهة هذين النموذجين ، تقف نماذج أخرى ، معلنة رفضها لهذا الصراع والمشاركة فيه من داخل هذه الأسرة ، وفى البيت نفسه (البنت والولد) .

لقد شد انتباهى — فى استفتاء أُجرى حول المسلسل — إجابة طفل صغير لا يتجاوز عمره عشر سنوات عن سؤال يقول : هل تعتقد أن فى مجتمعنا من يمثل (حافظ) فى شرّه واحتياله ؟ فيجيب الطفل : آ .. موجود .. فيه ناس بياكلوا بعض . ما معنى هذه الإجابة ؟ إنها بالتأكيد أن نموذج (حافظ) موجود ، وأن هناك من يمارس ظلم الآخرين ، ويأكل حقوق المحرومين . إن هذا الطفل فى هذه السن الغضة ، يطالع حوله أمثلة لنموذج (حافظ) من الأقارب والمعارف .

لويس عوض :

يقول الحقيقة لأنه مازال طفلا .

سعد الدين إبراهيم :

هذا لا يغيّر من الأمر شيئا .

لويس عوض :

إن هذا الطفل لم يكن راضيا عن نهاية المسلسل ، على الرغم من النهاية السعيدة التى انتهى بها .

سعد الدين إبراهيم :

لا أعتقد فى سعادة النهاية . لقد انتهى النموذجان الطفيليان على صورة أبعد ما تكون عن السعادة ؛ لقد أصيبت الزوجة بالشلل ؛ وتحول الزوج إلى درويش ينظف الأرصفة أمام المساجد ، تكفيراً عما ارتكبه من آثام . هذه النهاية التى انتهى إليها الزوج ، تعد فى ذاتها قيمة من قيم مجتمعنا المصرى ؛ أن تأتى أعمال خيرية (توزيع المال) قرب النهاية ، تكفيراً عما ارتكب من آثام فى بداية الحياة .

عز الدين إسماعيل :

أى ايديولوجيا هذه ؟ نأتى فى اللحظة الأخيرة فنكفّر ونتوب

ونستغفر و (نتدروش) . هـذه هى المسألة ؛ وهذا ما قصدتـه ـ بالتحديد ـ عندما تحدّثت عن تزييف الوعى الذى تمثله النهاية . إننا لا نستطيع أن ننكر الجهد الذى بذل ، والقيمة الدرامية لهذا العمل الفنى . ولكن ماذا تكرس هذه النهاية التى انتهى إليها البطل ؟

سعد الدين إبراهيم :

ولماذا التركيز على البطل وحده ؟ لماذا لا نركز على بقية النماذج التى عرضها المسلسل ؟ لقد انتهت كلها نهايات مختلفة ؛ فترى من انسحب من المجتمع وهاجر ، ومن أخذ فى القيام بعمل منتج بعد أن صحح أخطاءه ، ومن حوّل مرارته التى ترسبت فى داخله إلى عمل إيجابى ، ومن انتهى به الأمر إلى الدروشة . إن الكاتب لابد أن يكون أميناً فى رصده للواقع ، وما يحدث من ممارسات فى الطبيعة . وقد استطاع المؤلف أن يحقق لنا ذلك عندما انتهى بالأبطال إلى نهايات مختلفة ، مستخدماً بدائل المجتمع القائمة وآلياته التى يلجأ إليها الناس فى التعامل مع ما يعترضهم من مشكلات . ولذلك لم أكن منزعجاً لما انتهى إليه المسلسل ، بالصورة اللافتة التى قابلها بها الدكتور لويس عوض والدكتور عز الدين إسماعيل . إن فكرة التوبة ، التى تجيز للإنسان أن يعود مرّة أخرى إلى حظيرة المجتمع ، تمثل قيمة اجتماعية ؛ قد يكون مصدرها الدين ، ولكنها على أى حال ، قيمة اجتماعية كقيمة الرحمة مثلا . إننا لن نأتى بمجتمع نصنعه على هوانا . لقد رقّت بعض القلوب للنهاية المأساوية التى انتهى إليها البطل ، بعد أن عاش ما يقرب من نصف المسلسل فى تعاسة يحاول أن يجد ذاته . إنه يريد أن يقاوم زوجته من جانب ، ويرضى أولاده من جانب آخر ، ويأمن أولاد أخيه من جانب ثالث لما ألحق بهم من ظلم ؛ إننا فى هذه الحالة أمام إنسان موزّع ، تنوشه أشياء كثيرة . وفى النهاية نراه يصل إلى حل ، ليس هو بالحل المثالى ، ولكن نجد فيه معنى التوبة والإنابة .

لويس عوض :

لقد كان فى آخر لحظة يحاول أن يستميل ابنه القادم من أمريكا حتى يستطيع به أن يسيطر على زوجته ، وذلك لعجزه عن مواجهتها بنفسه . لقد توهم أن ابنه ، ربما يكون فى وسعه إنقاذ الموقف ، فاكتشف أن هذا الابن أكثر شرّاً منه ومن زوجته . ولا جدال فى أن هذا الموقف ، هو الذى أعطى السيناريو قوة لا تنكر ؛ لأنه بذلك أظهر كل شىء فى حالة من العرى ؛ إن الابن امتداد لأبيه وأمه ، ولكن ، لم يكتمل ذلك الامتداد عندما أجهضه السيناريو لينتهى إلى . .

عز الدين إسماعيل :

إلى تجمع الأسرة مرّة أخرى .

عبد المحسن طه بدر :

عندى تعقيب ثم انتقالة . أرجو ألا ننسى ملاحظة الدكتور لويس عوض ، لأنها ما تزال مستمرة على الرغم من محاولات التزييف كلها . لقد شدّت كثرة من المسلسلات الجادة الجمهور المصرى على صورة لا يمكن تخيلها على الرغم من سحب التعتيم والتزييف القائمة . لدينا مسلسل « الجذور » ، « الناس الى تحت والناس الّى فوق » ، « الشهد والدموع » ؛ مسلسلات عدّة جذبت اهتمام الشارع المصرى إلى الدرجة التى كانت الحياة فيها تتوقف فى أثناء عرضها . وهذه فى حدّ ذاتها إيجابية مهمة . أما بالنسبة للنهاية التى انتهى بها مسلسل الشهد والدموع ، وما دار حولها من اختلاف ، هو فى حقيقته خشية من أن تترك الأمور لتحل ذاتياً ، مما يؤدى إلى نوع من التواكل ، أو نوع من التخدير للمقاومة . ولو حاولنا تناول النهاية فنيّاً ، وجدنا أن صورة (حافظ) منذ البداية ـ صورة شيطانية أكثر من اللازم ، وقد جاءت توبته فى النهاية انحناءة أكثر من اللازم هى الأخرى . ولا جدال فى أننا فنياً نرفض الإنسان ذا اللون الواحد (الأبيض والأسود) ، ونفضل الإنسان (الرمادى) الطبيعى ، الذى تصطرع فى داخله قوى عدّة ، تتناوب الانتصار فى ظروف معينة ، ونتيجة لخصوصية معينة للمواقف . هذا عن التعقيب . أما عن الانتقالة ، فإنى أعود إلى علاقة الأيديولوجيا بالأدب . لماذا كان من الضرورى أن يكون للأديب أيديولوجيا ؟ وما الخطأ الذى تحمله الأيديولوجيا ؟ إن العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا ذات شقين ؛ الشق الأول هو الضرورى ؛ ضرورة أن يكون الأديب فى حال تعامل مع شخصية إنسانية خاصة ، فى لحظة خاصة ، فى موقف خاص ، لأن الأديب لا يتعامل مع التجريد ـ ولكننا لو تركنا العمل الفنى فى قبضة الخصوصية وحدها لضاعت من أيدينا الخيوط التى تحدّد حركة الشخصيات داخل العمل الفنى ؛ ومن ثم كان لابد للأديب أن تكون له هاديات ، أو مجموعة من المفاهيم ، يفسّر على ضوئها : ما يفعله البشر ، وكيف ، ولم . ولذلك فإنى أرى من الضرورى وجود هذه الهاديات التى سُمّيت منا أيديولوجيا ، أو رؤية العالم ، أثناء النقاش ، لما لها من تأثير على بناء العمل الفنى ؛ هذا التأثير الذى يتسع لينال من التكنيك . فإذا تصور أديب ما أنه لا قيمة لما يفعله البشر ، وأن هناك قوة قدرية غيبية هى التى تبدّل الإنسان من حال إلى حال حسب مشيئتها ، كما تحقق فى « عبث الأقدار » للأستاذ نجيب محفوظ ، فإن العمل الروائى فى هذه الحالة يكون قابلاً للمصادفة ؛ قابلاً للغريب والعجيب وغير المتوقع . ولذلك لا يحقق مثل هذا العمل نجاحاً فنياً كاملاً .

أما الشق الثانى فى العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا ، فهو الخطأ فى أن نحاول فرض التجريد على خصوصية اللحظات . إننا بذلك ندخل البشر فى قوالب لا تخلو من كآبة ، ونوحد بينهم توحيداً يتسم بالغرابة . إن الموجود البشرى لا يمكن أن يمثل التجريد العلمى لصفات البشر . قد يقال على سبيل المثال ، إن الطفل المراهق فى سن (كذا) يتمتع بالصفات الآتية (كيت وكيت) . ولكن لا يوجد طفل فى الدنيا تتمثل فيه هذه الصفات ، قد تتمثل بنسبة ٥٠ ٪ أو ٦٠ ٪ . كذلك فى الأدب ، فعندما أريد طفلاً معيناً ، بنسب معينة ، نتيجة لظروف معينة ، أكون قد أخضعت الأطفال فى عملى الأدبى لهذا التجريد ، ومن ثم يسقط العمل الأدبى . فالتجريد فى هذه الحالة يصبّ البشر فى قوالب بالغة الضيق ؛ ولذا نرى العمل الأدبى وقد اتسم بالآلية ، ومن ثم صار فقيراً بدرجة ملحوظة .

إن طبيعة العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا لابد لها من وجود الهاديات . وفى الوقت نفسه لا يجوز لهذه الهاديات أن تتحكم فى العمل الفنى فتختنق الطبيعة البشرية وتقضى على تنوعها ، وإلا أصبحنا أمام مواقف تتسم بالنمطية ، كما نطالع فى معظم أفلامنا .

سعد الدين إبراهيم :

أولا ، لا أختلف مع الدكتور عبد المحسن بدر فيما ذهب إليه من توصيف للعلاقة بين الأدب والأيديولوجيا . ولكن قد يكون الخلاف فى أنى لا أرى ضرورة وجود أيديولوجيا ؛ فهى فى تصورى تحصيل حاصل . فكل أديب لابد أن تكون لديه أيديولوجيا ، سواء أفصح عنها أو لم يفصح . وأهمية الدور الذى يقوم به النقد الأدبى هو الكشف عن هذه الأيديولوجيا .

ثانياً ، هناك أشياء تهدّد المجتمع ، وعلى الناقد الأدبى أن يتنبه إليها حتى يتناولها الأديب فى أعماله الإبداعية ، على صورة تخرج من حيز الوعظ والنمطية . فإنى أرى على سبيل المثال ، أن غياب العقلانية ، وعودة القطعية إلى لغة الخطاب الاجتماعى والسياسى والفكرى ، من النذر التى تهدّد المجتمع بالتخلف والتمزق . فإذا أضفنا إلى ذلك تيارات الطائفية والقبلية والعشائرية والطفيلية ، تكشف لنا قدر هائل من المخاطر التى تهدّد أمن المجتمع وسلامته . ولهذا كله يأتى دور الناقد فى قرع أجراس الخطر فى سرعة وقوة ، ويأتى دور الأديب لصياغة أعمال أدبية تكرس هذه المخاطر أو تعمقها .

والملاحظ أن ما أشير إليه لا يتم بالدرجة المطلوبة . ربما كان ذلك نتيجة لنوع من الاهتزاز ، وربما كانت هناك صورة من صور القهر ــ لا أقصد قهر السلطة أو الدولة ــ تفرضه جماعات معينة فى المجتمع ، يكاد يُسْكِت الناس ، يكفرهم ، يتهمهم بالخيانة . قد يكون ذلك كله وراء إحجام الناقد والأديب عن أن يقوما بدورهما الذى أشرت إليه ، وإن كان هناك عنصر آخر لا يمكن إغفاله ، يتمثل فى منافذ إنتاج الثقافة وترويجها . وهذه مسألة على جانب كبير من الأهمية ؛ فقد تدخلت قوى متخلفة فى المجتمع المصرى والعربى ففرضت سلطتها لامن خلال أجهزة الدولة فحسب ، بل من خلال القطاع الخاص . ولو ألقينا نظرة على العشرين سنة الأخيرة ، ما وجدنا أعمالاً فنيّة أو أدبية تعرضت لمثل هذه الاتجاهات بالقوة اللازمة .

ولكن هذا كله لا يحول بينى وبين القول إن هناك قوة اجتماعية مع التقدم . ويدخل فى مقومات هذه القوة ما قد نختلف معه من مواقفنا الأيديولوجية . فالقوة الرأسمالية المنتجة تمثل قوة تقدم ، قد تكون مُسْتغِلة للعمال ، وقد تعارضها ، ولكنها تنتج ثقافة . هذه الثقافة التى تنتجها هذه التكوينة الاجتماعية جزء من الثقافة الليبرالية ، بوصفها تياراً فكرياً له قوة اجتماعية تؤيده وتكرسه . وهذا يعود بنا إلى ما ذهب إليه الدكتور عبد المنعم تليمة عندما قال إن هناك قوى اجتماعية متخلفة لها حضورها على الساحة ، ولا يجوز لنا أن نتجاهلها . ولكنى أقول معه إننا يجب أن نتحاور مع مثل هذه القوى . وأضيف من جانبى أهمية دحض مقولات هذه القوى . هذا شىء ؛ الشىء الثانى ، هو أن هذه القوى غير قادرة على الإنتاج الأدبى المبدع . لقد وُجدت هذه القوى منذ عشرينيات هذا القرن ! ماذا أنتجت من أدب أو فن ؟ لم أجد لها على هذا المدى الطويل نسبياً ، شعراً إبداعياً أو مسرحاً أو رواية أو قصة قصيرة .

لويس عوض :

لأن ذلك لا يقع فى نطاق اهتمامها ــ إن مهمتها إسكات الغير .

سعد الدين إبراهيم :

قد تكون مهمتها كما تقول . ولكن لها وجود لابد أن نتحاور معه ــ ومع ذلك أعود فأقرر حقيقة لقارىء هذه الندوة ، أن هذه القوى غير قادرة على الإبداع أو الإنتاج الأدبى .

أما النقطة الأخيرة التى أود أن أشير إليها ، فهى أن الإبداع ــ كما ذهب إلى ذلك الدكتور عبد المحسن بدر ــ استجابة جديدة ، إما للواقع نفسه ، وإما لواقع متغيِّر . ولكن هذه القوى المتخلفة غير قادرة على إفراز مثل هذه الاستجابات الجديدة ، ولذا لا يمكن أن ينطوى عملها على إبداع أو إنتاج ثقافى ، حتى ولو قيل إنها تنتج ثقافة .

عبد المنعم تليمة :

مادمنا نتحدث عن الأدب والأيديولوجيا ، يبقى فى الحقيقة أمران يجب أن نميز بينهما : الوصل والفصل . لقد جرت أمور أثناء المناقشة تتكىء وتلحّ على الوصل بين الأدب والأيديولوجيا . ولكن بقى لدينا الفصل . ولعلنا نتساءل ونقول : ما الذى يمايز بين الأيديولوجيا مستقلة ، والأعمال الأدبية متحققة ؟ أرى فى هذا الجانب أمرين : الأمر الأول ، يقول إن الموقف فى العمل الأدبى ــ الذى يسمى أحياناً بالمضمون أو المعنى أو الغاية أو المحتوى ــ لابد له أن يدور فى إطار أيديولوجيا محدّدة يعيها الكاتب ، أو يصدر عنها صدوراً طبيعياً . ولكن هذا الموقف له طبيعته الذاتية ؛ لأن العمل الأدبى من إبداع فرد له رؤ اه وأحلامه وأشواقه الخاصة . ولذا فنحن هنا أمام فصل حقيقى بين الأدب والأيديولوجيا . فالموقف فى العمل الأدبى يقترب من الأيديولوجيا لأنه يصدر عنها ، ولكنه فى الوقت نفسه يتميّز عنها ، لأنه يرى فى داخل الأيديولوجيا رؤ ية خاصة ذاتية . وإذا كان العلم يكشف عن الأوهام الأيديولوجية ، فإن العمل الأدبى يقوم بدور مماثل لما يقوم به العلم عندما يتمكن من دحض الأيديولوجيا ؛ بمعنى أن الفنان يرى مالا يراه الآخرون . وقد تكون هذه الرؤ ى بعيدة لها صفة المستقبلية ، ولكنها قد تصبح حقيقة بعد حين من الدهر ، لأن الواقع يتنبأ بها . فالأديب هنا يصدر عن الأيديولوجيا ولكنه ينفيها عندما يتجاوزها ؛ لأنه ــ كما قلنا من قبل ــ يرى أشياء لا تراها جمهرة الناس وهى تتلقى الأيديولوجيا السائدة وتتقبّلها . إنه هنا يكتشف أشياء جديدة تنفى كثيراً من الأوهام الأيديولوجية .

وثم فصل آخر بين الأدب والأيديولوجيا يتعلق بتاريخ الفن ، وليس بالأعمال الفنية على انفراد . فتاريخ الأيديولوجيا يسير سيراً تقدمياً يجبّ فيه الجديد القديم . لقد كانت وعياً حقيقياً وأصبحت وعياً زائفا بتجدّدِ الحياة . ولكن الأمر ليس على هذه الصورة فى تاريخ الأدب . فتاريخ الأدب أو الفن ، لا يعفّى الجديد فيه على القديم ؛ فقصيدة امرىء القيس تقف ــ الآن ــ مع قصيدة أدونيس أو صلاح عبد الصبور . إن إحداهما لا تحلّ محل الأخرى ولا تغنى عنها . وكذلك الفن ، لا يخضع لنواميس التقدم ، وإن كان ثم خضوع فهو لنواميس التطور . يتطور الفن فى جانب التقاليد الفنية ، ولكنه لا يتقدم ، أى لا ينفى جديده قديمه . هذه وقفة أولى . .

عز الدين إسماعيل :

معذرة ! فهذه نقطة مهمة . إن الفصل الذى تتحدث عنه بين

الأيديولوجيا والتطور والأدب يفترض اعترافاً دائماً وضمنيا بكل ما أنتج من أدب فى كل العصور .

عبد المنعم تليمة :

ما دخل منه تاريخ الأدب فقط ؛ بمعنى ما اعتدّ به فى عصره وأصبح من الخوالد . إنى هنا أتكلم عن الأدب الذى اعترف به تاريخ الأدب ، فاختص أعمالاً محدّدة رشّحها ذوق ذلك العصر ، وأقرّت ذلك الترشيح دوائر الدراسة والنقد . ولذلك فهناك تمايز بين تاريخ الأدب عن تاريخ العلم وتاريخ الفلسفة وتاريخ الأيديولوجيا ، فضلاً عن التاريخ العام .

عز الدين إسماعيل :

أى أنه أصبح وحدة .

عبد المنعم تليمة :

لا شك فى أن التاريخ الفنى له سياقه الذى يتصف بالقوة عن التاريخ العام ، ويتصف بقوة عن غيره من التواريخ الثقافية الأخرى . ولكنه يتمايز ، لأنه يخضع للتطور وليس للتقدم .

عبد المحسن طه بدر :

هذه نقطة خلافية . إنى أتخيّل أن الباقى من أرسطو بعد استبعاد أشياء منه ، هو الباقى من فن الملحمة ـ على سبيل المثال ـ مع استبعاد أشياء منها ؛ الباقى من كليهما هو الإنسان ، وهو فى الوقت نفسه المستمر فيهما . إنى عندما أتقبّل الملحمة الآن ، وقد دخلت تاريخ الأدب ، لابد أن أتجاوز عن مجموعة من المعطيات ؛ الآلهة ، وأشباه الآلهة ، وسطوة القدر . هذه أشياء أتجاوزها بوصفها ظواهر خصوصية ، وأقبل الجانب الإنسانى . وكذلك فى رؤيتى للأدب ، فهو خاضع للقوانين نفسها ؛ فنحن نستبعد الأشياء التى ترتبط بظروف اجتماعية معينة ، ونبقى على ما هو إنسانى . ومن ثم فإنى لا أرى فارقاً كبيراً يعطى ذلك التمايز بين تطور الفن وتطور الفكر الإنسانى بعامة .

عز الدين إسماعيل :

قد لا أجد اختلافاً حاداً بين ما تذهب إليه ، وما ذهب إليه الدكتور عبد المنعم . لقد قام تاريخ الأدب بعملية انتخابية ، حتى رأينا أن ما بقى من س أو ص من الأدباء والفنانين ، هو ما ارتضاه وأبقى عليه تاريخ الأدب ، ووعته العصور المختلفة .

عبد المحسن طه بدر :

هذا صحيح .

عز الدين إسماعيل :

إذن ، فالعملية الانتخابية التى يجب أن نقوم بها الآن أن ندع من (س) ما ندع ، وأن نبقى على ما يتصف بالإنسانية منه . هذا ما يؤكده تاريخ الأدب عندما يقوم بعمليته الانتخابية .

عبد المحسن طه بدر

وهذا ما يؤكده تاريخ الفلسفة أيضا .

عبد المنعم تليمة :

إنى أتناول قضيّة جوهرية يتصف بها تاريخ الأدب والفن دون غيره من التواريخ . إننا على سبيل المثال ، نصطنع منطقاً يختلف عن المنطق الأرسطى . ونتعامل مع اكتشافات العلم حتى اللحظة التى نحن فيها وليست الكشوف العلمية عام ١٩٧٠ . إن الجديد هنا ينفى القديم ويحلّ محلّه . ولكن الأمر يختلف بالنسبة لتاريخ الفن . فتاريخ الفن تتواتر فيه التقاليد الفنيّة ، ولا ينفى الجديد منه القديم ؛ لأن تاريخ الفن هو غذاء البشرية المعاصرة . .

إن إنتاج الفنان العظيم ، حتى ولو كان من منطلق طبقى ، هو فى حقيقته مشاركة لها فعاليتها فى الإنتاج الثقافى لأمته ، وللثقافة الإنسانية . وعندما يرشحه تاريخ الفن يصبح خالدا ، فى هذه الحالة فقط ، يتمايز تاريخ الفن عن غيره من التواريخ . ولكنه تمايز أكدنا اتصاله من قبل ؛ لأنه يتصل بالتاريخ العام للأمة ؛ يتصل بتاريخ الفكر ، وتاريخ العلم ، . . . الخ . إنى أركز هنا على فكرة التمايز ؛ على الفصل وليس الوصل .

عز الدين إسماعيل :

هل تظل أيديولوجيا هذا المنتخب قائمة فى تاريخ الأدب ؟

عبد المنعم تليمة :

هذه مسألة خلافية جدّ عريضة ، تأتى فى صلب علم الجمال . هل أحاكم الفن محاكمة فكرية مجرّدة ؟ إننى بوصفى أيديولوجيا أنتمى إلى المادية التاريخيّة ، هل أحاكم الفن والأعمال الفنيّة كلها من خلال منظورى الأيديولوجى أو من منظور جمالى أولا ؟ إن الفيصل هنا للإدراك الجمالى والتشكيل الجمالى ، وليس للأيديولوجيا ، على أساس أن الفن فى حقيقته إدراك جمالى يفصح عن الموقف فى النهاية .

نقول السؤال بصورة أخرى : هل للناقد اليوم ، أو للمؤرخ الفن ، أن يؤرخ ، فينفى ما ينفى ويقبل ما يقبل ، بناء على أساس فكرى أو على أساس تواتر وتواصل التقاليد الفنية ، حتى ولو اختلفت مع وجهة نظره الأيديولوجية ؟ هذه مساحة خلافية ، ومشكلة عصية ، سوف أنتقل إليها الآن فأقول : عاش طه حسين يفتش عن العصر ، وعاش محمد مندور يفتش عن المجتمع ، ويعيش لويس عوض يفتش عن الفكر . ولقد تعاصروا جميعا فى واقع محدد ، وفى تركيبة تاريخية محدّدة ، وكان كل منهم يصدر عن أيديولوجيا عامة تبنّاها المجتمع المصرى ، سندها الفلسفى الانتقال من النهر إلى العصر ، وسندها السياسى الانتقال من الشمولية الكلاسيكية (الحكم المطلق القديم) إلى الليبرالية،وكان كل منهم يفتش فى العمل الأدبى عن شىء . ولو فتشوا عن التشكيلات الجمالية فى العمل الأدبى لخرجوا بموقف أكثر دقة . هذا ما أزعمه ، وهذا تقويمى لهم . ولهذا فإنى أرى أن المحاكمة الفكرية للفن لا يمكن أن تتوافر لهاالدقة إلا اذا استندت إلى قرائن جمالية من العمل الفنى نفسه ، وفى تاريخ الفن ، على تقاليد الفن المتواترة ، وإلا تحولت إلى محاكمة فكرية مجرّدة . هذه مشكلة ، أنتقل منها إلى الموقف الأدبى العام فى مصر والعالم العربى ـ من زاوية الاتصال الأيديولوجى ـ أجد أنه مجتمع يحاول الخروج من الشمولية إلى التعدّدية ، بخاصة فى البيئات المتقدمة منه وفى مقدمتها مصر . ومفهوم التعدّدية هو تقبّل المدارس النقدية والجمالية ، والقيادات الفكرية على اختلافها . بمعنى الاجبهة فى الفكر ؛ فكل فكر له استقلاله وتمايزه . وبجانب مفهوم التعدّدية ، نرى مفهوم الوحدة . ومفهوم الوحدة يتحقق فى جبهة الثقافة وليس فى الفكر ، فالثقافة حياة وحركة واتساع يشمل المجتمع بأسره . فنحن فى جبهة الثقافة المصرية وحدة ، وفى

داخل هذه الوحدة تقوم التعدّدية التى تسمح لمدارس الفكر والفن والإبداع كلها أن تلج من بابها الواسع . هذا هو تشخيصى لموقفنا اليوم ؛ التعدّدية الصحيحة والوحدة الحقيقية . التعدّدية هى أن يصدر الإنسان عن فكره وتحت رايته ، مع الإقرار بوجود الآخر والمحاورة معه . وهنا تأتى جبهة الثقافة العربية .

عز الدين إسماعيل :

أمامنا الآن مجموعة من الأسئلة ، ترتبط ارتباطا مباشراً بالعلاقة بين الأيديولوجيا والأدب . فعلى سبيل المثال ، مع تعدد القيمة الأدبية والجمالية للنصوص ، كيف تتحدّد القيمة الجمالية والأدبية للنصوص الأدبية ؟ هل تتحدّد عن طريق العلاقات اللغوية والأبنية الفنية للنصوص ؟ ولكن هذه القيمة تعود فى المقام الأول إلى الفئات الاجتماعية والمؤسسات التى تشكلها وتعمل على تثبيتها ، مستخدمة فى ذلك مفهوماً تتبنّاه كل فئة على حدة . يبدو أن علينا أن نحدّد الأدب كما حدّدنا الأيديولوجيا . لقد ظهر لنا فى أثناء الحوار أنه من الممكن أن يكون لدى فئة من الناس مفهوم ما للأدب مغاير للفئة الأخرى ؛ بمعنى أن يتحقق ويتعاصر أكثر من مفهوم للأدب ، يزعم كل منها لنفسه الحق فى الوجود والشرعية . ترى هل تعنى بالتعدّدية أن تكون هناك تصورات مختلفة للمفاهيم الأساسية سواء للأيديولوجيا أو للأدب الذى هو محلّ نظر ، حيث إنه فى ضوء هذه المفاهيم يأتى النشاط متعدّد الألوان ، فضلاً عن شرعيته فى أن يوجد بهذا المعنى ، أو أنه عند تصحيح المفاهيم ، أو الالتقاء حول مفهوم ما بنسبة معقولة ، يمكن أن يُفضّ كثيرا من عناصر هذه التعدّدية لصالح حركة تطورية بالمعنى الحقيقى ؟

عبد المنعم تليمة :

ما دمنا فى الواقع الاجتماعى أخلاطا وأمشاجا وقبائل وطوائف ، فلابد أن نقبل التعدّدية أو نقبل السيطرة - وليس الهيمنة - لجهة ما . فإن أردنا أن ننفى هذه التعدّدية بجوانبها المريضة ، التى هى فى حقيقتها تعدّدية مريضة ، كانت المحاورة هى السبيل إلى ذلك . فأنا أدعى - فرضا - أن ما لدى هو الصحيح . ولكن كيف أفرضه على هذه الجماهير العريضة ؟ إما أن أفرضه بالسلطان ، وإما أجعله بالمحاورة . إن دعواى تتلخص فى أننا مجتمع يرث أبنية وهياكل منذ آلاف السنين ، بابلية وآشورية وفينيقيّة وفرعونية وبربرية وزنجية . . . الخ . وأن هذا التكوين ، فى هذه اللحظة التى نتحدث فيها ، يصل إلى غاياته من الوحدة . لن تتم له الوحدة السياسية إلاّ بالمحاورة السياسية ، ولن تتم له الثقافة الموحدة إلا بالإقرار بوجود عناصر الثقافات الموروثة والقائمة ، والمحاورة الفكرية والأدبية بلا قهر على الرغم من صحة ما أراه . ولكنّى لن أفرض هذه الصحة ابتداء ، ولكن ستفرض الوحدة الإقناع ، والإقناع وحده . إن صحة المفاهيم لا يفيدها شيئا اقتناعى الذاتى ، وإنما تتحقق صحتها إذا ما تبنّاها جمهور المفكرين والأدباء والعاملون فى ميدان الثقافة عن طريق الإقناع .

عز الدين إسماعيل :

عندما نصل إلى العملية النقدية على الأساس الذى نقول به ، ما العناصر التى لها تأثيرها الواضح فى الكشف عن المنظور الأيديولوجى فى النص الأدبى ؟ هل يعتد فى هذه الحالة بالعامل الذى أراه أنا أو بعوامل عدّة ، تُدخل على عمل قدراً من المرونة يستوعب ما يراه الآخرون صحيحاً ؟ بمعنى هل تبقى تعدّدية النظرة النقدية ؟

عبد المنعم تليمة :

لا شك فى ذلك . هذا أمر واقع .

عز الدين إسماعيل :

فى الممارسة ؟

عبد المنعم تليمة :

لا يزال نقاد كثيرون يصدرون عن رؤ ية للأدب بوصفه تعبيراً جميلاً عن الشعور الصادق . أى أن الكاتب أو الفنان يصدر صدوراً طبيعياً كما تصدر الرائحة عن الزهرة . وهناك مناهج أخرى تقول إن الأدب انعكاس للواقع ، وموازاة رمزية للواقع ، وإدراك جمالى للواقع . أى المفاهيم يتحقق له الكسب ؟ الذى يستطيع أن يقنع الأغلبية من النقاد . التعدّدية قائمة وملموسة ،وإن كانت أكاديمياتنا ودورياتنا معكوسة . من الذى ينجح فى النهاية ؟ الأقدر على إقناع الكثرة بلاجدال .

لويس عوض :

إنى أعرف من ينجح .

عبد المنعم تليمة :

لقد أشرت والزملاء الأفاضل ، عندما توقفتم عند شواهد كثيرة من التليفزيون . ولقد تقبّلت معظم ما قيل حتى لا أدخل فى مناقشة الشواهد . المعيار فى حقيقته معيار أدبى جمالى يفصح عن موقف مركب لابد من كشفه . وهذا الموقف فى الوقت نفسه ذو طبيعة قومية طبقية إنسانية من جانب ، وذو طبيعة ذاتية روحية من جانب آخر . ولذا لا أستطيع أن أختزله إلى عنصر بسيط . ولكن ما الفيصل ؟ التحديد الرهيف لهذا الموقف حسب تدراتى ؛ قدراتى فى قراءات فى علم النفس والمجتمع ، إلى غير ذلك من قراءات . ولكن لابد أن ينهض ليدعم هذ التحليل ، قرائن جمالية من العمل نفسه . وإلا أصبح كلامى لا يعدو أن يكون ثرثرة ، إنشاء ، يُسند لعلم التاريخ أو لعلم الاجتماع ، ولكنه لا يُنسب أبداً لعلم الأدب . أضرب لذلك مثلا : تعاصر محمد عبد الحليم عبد الله ويوسف إدريس . سنأخذ قصة قصيرة لكل منهما فى الفترة المبكرة فى منتصف هذا القرن . يوسف إدريس يصدر عن الموجز الجمالى للأدب العربى فى حينه من الناحية اللغوية ، فى حين يصدر محمد عبد الحليم عبد الله عن لغة المنفلوطى . بيرم التونسى يقول (كذا وكذا) . ولكن يستحيل عليه أن يقول كما يقول صلاح جاهين عما ذكره التاريخ البشرى عن الخليل ، إلى أن يصل إلى محمد وخديجة . . « دخل محمد على خديجة قالها غطينى . . خديجة غطت محمد بشفتها » لقد أصبحت الأنثى صديقة ورفيقة ، فى حين نراها عند بيرم التونسى امرأة كما كانت عند الجيل الأول .

إن تطور اللغة الأدبية فى وسعه أن يكون معياراً فاصلاً فى الكشف عن موقف الكاتب من تطور مجتمعه . هذه دعواى : إن لم تكن هناك قرينة تشكيلية فى العمل الأدبى على ما أقول ، فإن قولى فى هذه الحالة يصبح بعيداً بدرجة كبيرة عن الجهد الذى بذله الفنان فى عمله .

عز الدين إسماعيل :

إذن ، فالعملية التحليلية للبحث عن أيديولوجيا نص أدبى . .

عبد المنعم تليمة :

تبدأ بالتشكيل لتنتهى بالتوصيل .

عز الدين إسماعيل :

هل يعكس التشكيل . .

عبد المنعم تليمة :

أسوق قرينة من الأدب العربى .

عز الدين إسماعيل :

إنى مقتنع بذلك .

عبد المنعم تليمة :

مثلنا الأعلى المتنبى . لقد أراد أبو نواس أن يسخر من المقدمات الطللية ولم ينجح فى القرن الثانى الهجرى . ولكن الأمر اختلف فى القرن الرابع الهجرى عند المتنبّى العظيم . لقد جاءت قصائده الأمهات الخوالد بلا مقدمات . إنه يريد أن يسخر ولكن فى مقدمة جديدة . إنه لا يقف عند الربع يبكى ويستبكى . يقول :

أيدرى الربـع أى دم أراقا ... وأى قلوب هـذا الركب شاقا
لـنـا ولأهـلـه أبـداً قـلـوبٌ ... تـلاقى فى جسوم مـا تـلاقى
ومـا عفت الـريـاح لـه محـلاً ... عفـاه من حدا بهمُ وسـاقـا

فالمتنبّى هنا لا يذكر المقدمات ، وإن كان يبدع مقدمات جديدة . ومعظم قصائده بلا مقدمات على الإطلاق . فهذه القرائن فى تقاليد الشعر العربى ، تنبىء بالفعل عن فحولة وطاقة غنائية عظيمة فى تاريخ الأمة ، فضلاً عن تكوينها لموقف عروبى . إننا نستطيع أن نشير إلى ماأبدعه المتنبّى ونقول : هـذه هى العروبة فى شعر المتنبّى ؛ لأنه استطاع أن يجدّد تقاليدها الفنية العظيمة ، وأن يضيف إليها من إبداع عبقريته الجديد . هذه دعوى على كل حال ، والمراء فيها يطول .

عز الدين إسماعيل :

لا . . . لا مـراء فيهـا . ومـا أحب أن أسجله ، أن التحليل الأيديولوجى الذى نمارسه فى عملية النقد ، غالبا ما يتجه مباشرة إلى ما يسمى بالمضمون . وأصبح المضمون هو المعيار الأول والأخير فى تعليقنا على النص ، وفى تقديرنا له على المستوى الأدبى . أى أننا أصبحنا نتجه بطريقة مباشرة إلى الاهتمام بالموقف أو المضمون أو بما نسمية بأيديولوجيا الأدب .

عبد المنعم تليمة :

هذا الدرس لا جدال فى مشروعيته . ولكنه انتقل برمته إلى علم آخر منفصل ، يسمى علم اجتماع الأدب ، حيث أصبح قوامه التحليل السوسيولوجى ، المضمونى والأيديولوجى .

عز الدين إسماعيل :

ولكن مهمة النقد ، حتى يستعيد مواقعه ، لا بد أن تبدأ من التحليل الفنى ، ويبرز لنا هذه الأيديولوجيا التى يريد أن يتحدث عنها من خلال عملية التشكيل الصرف .

عبد المنعم تليمة :

لا أشك فى هذا .

عز الدين إسماعيل :

أليس هذا ما نفتقده ؟

عبد المنعم تليمة :

هذا هو علم النقد العام ، وعلم الجمال الأدبى اليوم .

عز الدين إسماعيل :

ألا يمكن أن نتواصى فى هذا ؟ إنى أرى أنه لكى يتحقق تحليل أيديولوجى صحيح ومقنع . .

عبد المنعم تليمة :

لا بد أن ينهض بالتحليل الجمالى أولا .

عز الدين إسماعيل :

لخصوصية هذا النشاط .

عبد المنعم تليمة :

نعم .

عز الدين إسماعيل :

يتبقى سؤال عن النصوص التى نسميها نصوصاً تاريخيّة أو اجتماعية أو فلسفية ، والتى كانت تدرج بشكل أو بآخر فى المفهوم العام لما نسميه بالنشاط الأدبى ، نجد فيها أيديولوجيا ولا نجد فيها فناً . ما موقع هذه النصوص على اختلاف مضمونها من الدراسة الأدبية ؟ بمعنى ألا يمكن أن تصبح موضوعاً لدراسة أدبية ؟

عبد المنعم تليمة :

المثل الأرفع لهذا محاورة أفلاطون ، وهى قطعة من الفن الخالد . إننا فى هذه الحالة نتناول ما أنجزه الكاتب بالفعل ، بعيداً عما انتواه . .

عبد المحسن طه بدر :

لو سمح لى . . لقد انفصلت اللغات ، وأصبح لكل شىء لغته المستقلة . إن لدينا ثلاثة مستويات للغة مفهومة ومحدّدة ؛ المستوى الرياضى بماله من خاصية التجريد . والمستوى العلمى ويتميز بالتجريد والتقرير والعمومية ، والمستوى الأدبى ، ويجمع بين الخاص والنسبى والجزئى . إننا نحدث خلطا بين اللغات إن نظرنا إلى أسلوب التعبير العلمى نظرتنا إلى أسلوب التعبير الأدبى . ولا أشك فى أن محاولة الخلط بين هذه اللغات الثلاث ، يؤدى إلى تعمية الحقائق وإفساد الأدب ؛ لأننا بذلك نخرج عن لغة الأدب الطبيعية التى أصبحت أكثر تحديداً ، وبعد أن تحدّد مفهوم الأدب والفن ، ولم يعد هناك المعنى الذى يقابله فى التعبير العربى ، الأخذ من كل شىء بطرف . إن ما أهدف إليه هو ألا نعود إلى مثل هذا الحديث بعد أن تحدّدت النوعيات ، وتحدّدت خصوصيات كل لغة من لغات الخطاب .

عز الدين إسماعيل :

أعتقد أننا الآن ، بعد أن وقفنا طويلا عند مفهوم الأيديولوجيا فى سياقها التاريخى العام ، واستعرضنا أشكال تحققها فى واقع الممارسة ، فى نموذجيها الإيجابى والسلبى ، ووقفنا عند البديل الذى يحل - على نحو ما - تناقضاتها المفهومية ، متمثلاً فى نظرية « رؤية العالم » ، ثم وصلنا ذلك كله بموقف الأديب بوصفه منتجاً للأدب فى مجتمعه ، أى ممارساً للنشاط الذى ينطلق من موقف أيديولوجى ، أو يتضمنه ، أو يروج له ، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ، منتهين من ذلك إلى الموقف الناقد من هذا النتاج على مدى تاريخنا الأدبى ، وعلى مستوى الواقع الذى نعيشه ، ومؤكدين لجدلية الشكل الجمالى مع هذا الموقف ، نظراً للخصوصية المميزة لهذا النشاط - أعتقد أننا نكون بذلك قد وصلنا إلى حد يمكن التوقف عنده . شكراً لكم !

الأيديولوجيا ومكانها من الحياة الثقافية

زكى نجيب محمود

١ - **الأيديولوجيا مصطلح طارىء على الثقافة العربية ، بم تحلله ؟ وكيف تعرّبه ؟**

حدث بعد قيام الثورة الفرنسة بقليل ، أن أنشىء فى فرنسا ـ بدل أكاديميات العلوم التى كانت قائمة قبل الثورة ـ « المعهد القومى للعلوم » ؛ وقسم ذلك المعهد أقساما ، كان من بينها قسم خاص بعلوم الأخلاق والسياسة ؛ واندرجت تحت هذا القسم ، فروع مختلفة ، كان منها فرع خصصوه لدراسة الطريقة التى تتكون بها « الأفكار » ؛ فاقترح أحد الأعضاء ، أن يطلق على هذه الدراسة الجديدة ، اسم « أيديولوجيا » أى « علم تكوين الأفكار » ؛ فكانت هذه أول مرة ، ظهر فيها هذا المصطلح ، بهذا المعنى الذى حددوه له ، والذى ذكرناه .

ثم لم يلبث المصطلح أن تغير معناه قليلا ، بحيث يطلق على مجموعة الأفكار والمعتقدات ، التى يبثها مجتمع ما ، فى نفوس أفراده ، لترسم لهم أفضل الطرق ، التى يسلكونها فى حياتهم العملية والنظرية ، ليحققوا للمجتمع أهدافه ؛ ومعنى ذلك أن أولى الأمر فى مجتمع ما يحددون لأعضاء ذلك المجتمع ، الإطار الفكرى ، وخصوصا فيما يتعلق بالأمور السياسية ، وهو الإطار الذى لا يجوز لأحد أن يخرج على حدوده ، ثم تكون له الحرية كلها فى أن يفكر كيف شاء ، داخل حدود ذلك الإطار .

وجاء ماركس و إنجلز ، فاستخدما كلمة « أيديولوجيا » بمعنى ينحرف انحرافا يسيرا عن المعنى السابق ؛ إذ هو عندهما لا يعنى مجموعة فكرية يضعها مجتمع لأعضائه ، بل يعنى فقط مجموعة الأفكار القائمة على أوهام ، لا على حقائق الواقع . وقد كانت المجتمعات ـ فى رأيهما ـ تتعمد أن تبث فى نفوس الناس ، مثل هذه الأفكار التى لا تقام على واقع ، حتى تتحدد لهم بهذا رؤ ية خاصة بهم لما يجرى فى العالم الخارجى . وكان الذى يقابل كلمة « أيديولوجيا » ـ مأخوذة بهذا المعنى ـ عند ماركس و إنجلز ، هو النظر العلمى للواقع . ومن أقوال ماركس فى هذا الصدد ، أن الأيديولوجيا ـ بهذا المعنى ـ هى حالة الوعى ، التى تكون عند الناس ، بالنسبة إلى الظروف التى يعيشون فيها ، بحيث تظهر لهم تلك الظروف مقلوبة رأسا على عقب ، كما يحدث لصور الأشياء فى آلات التصوير ؛ وواضح من ذلك ، أن ماركس ينفى أن تكون نظريته أيديولوجيا .

ثم اتخذ المصطلح معنى واسعا بعد ذلك ، بحيث أصبح معناه : الفكرة التى تستبد بصاحبها ، ويحاول أن يفسر بها الوجود كله ، والنظم الاجتماعية كلها ؛ وبناء على ذلك ، يكون الوجود الاجتماعى كله ، كأنما هو كتلة واحدة متماسكة ، مشتملة على كل أجزائها ، بحيث لا تستطيع أن تمس جزءا بتغيير ، إلا ويتغير النظام كله ؛ وأصحاب هذه النزعة يتخذون حيال أفكارهم المستبدة بعقولهم ، وقفة مغلقة ، فإما أن تقبلها كلها ، وتقبل النظام الذى يترتب عليها كله ، وإما أن ترفضها كلها وترفض النظام الذى يترتب عليها ، أى أنهم لا يسمحون بالنقد الجزئى ، الذى يحاول أن يصلح جزءا دون جزء آخر ، أو فكرة من البناء الشامل دون فكرة .

هكذا تطور مصطلح « أيديولوجيا » فى معناه ؛ حتى انتهى إلى أن يكون اسما يشير إلى المركب الفكرى الذى يحيط بأبناء المجتمع الواحد ، إحاطة تأخذهم من جميع أقطارهم ، من سياسة إلى أدب وفن إلى غير ذلك من أوضاع الحياة ، بحيث يبقى ذلك المركب الفكرى موحد الكيان ، غير قابل للتقسيم ، فيؤخذ كله أو يترك كله . ومع ذلك فيبدو لى أن الأنفع لنا فى مجال حديثنا هذا ، أن نُدخِلَ فى معنى « أيديولوجيا » أى مركب فكرى ينشر جناحيه على فئة من الناس ، قد تكون مجتمعا معينا بأسره ، وقد تكون جزءا من

مجتمع ؛ فيضع لتلك الفئة حدود ما يقبلونه وما يرفضونه ، خدمة لمبدأ عام وشامل ، يؤمنون به منذ البداية ؛ ومثل هذه الفئة التى تلتزم مقدما بمبدأ معين ، وتفرع منه فروعا تنسج منها شبكة تلتف خيوطها لتشمل أوضاع الحياة جميعا ، أقول إن مثل هذه الفئة من الناس ، أو قد تكون الشعب الواحد كله ، تختلف عن المجموعات البشرية الأخرى التى لا تقيد نفسها بأيديولوجيا معينة ، لا فى أنها تلتزم مبدأ فى حين تحيا هذه المجموعات البشرية الأخرى بغير مبدأ أو مبادىء ، بل تختلف عنها فى أن المبدأ مفروض عليها ، وأما هذه المجموعات الأخرى فتختار مبادئها ، وقد تغير اليوم ما اختارته بالأمس ، إذا تغيرت ظروف حياتها ، وذلك فضلا عن قابلية هذه الجماعات لنقد الأفكار المفردة ، فى حين أن أنصار الأيديولوجيا المفروضة يخشون مثل هذا النقد خوفا من أن ينهار البناء الفكرى كله .

وواضح أن كلمة « أيديولوجيا » دخيلة على اللغة العربية ، وهى ــ كما ترى ــ مؤلفة من جزءين : « أيديو » ، ومعناها « فكرة » ، و « لوجيا » ومعناها « علم » ، ومن هنا جاء معناها ، الذى هو « علم الأفكار » عند أول من أنشأوها ــ كما أسلفنا ــ فى فرنسا ، بعد نشوب الثورة الفرنسية مباشرة ؛ ولو كنا لنختار لها اسما عربيا ، فأنسب ما أراه هو كلمة « مذهبية » ؛ على أننى وجدت الفيلسوف الإسلامى « الفارابى » ــ فيما قرأته له ــ يستخدم كلمة « الملّة » لهذا المعنى ؛ فالملة هى مجموع الأفكار والمعتقدات التى يلتف حولها فئة معينة من الناس ، يناصرونها ويلتزمونها ؛ وهذا هو المعنى نفسه الذى حدا بالشهرستانى أن يسمى كتابه المعروف « الملل والنحل » (الملل جمع « ملة » ، والنحل جمع « نحلة » بكسر النون) ،غير أن كلمة « ملة » لم يعد لها على اللسان العربى الحديث ذلك الإيحاء بمعناها الحقيقى ، ومن هنا كان مصطلح « المذهبية » أنسب فيما أرى .

٢ - هل الأيديولوجيا هى الممارسة الفلسفية فى العصر الحديث ، على مستوى النظم الجماعية والمفكرين الأفراد ؟

قلنا إن الأيديولوجيا ـ كما تفهم الآن عادة ـ هى المخطط النظرى المرسوم ، الذى يحدد ما « ينبغى » أن تكون عليه صورة المجتمع ، من حيث الأهداف والوسائل المختلفة التى توصل إلى تلك الأهداف ؛ وهى صورة رسمت على أساس تحليل معين للمجتمع : كيف يتطور ، وإلى أى الغايات « يجب » أن يتطور ؛ وسواء أكان ذلك التصور صحيحا من الناحية النظرية أم لم يكن ، وسواء أكان التحليل الذى أقيمت على أساسه تلك الصورة صحيحاًأم لم يكن ، فذلك لا يؤثر فى جوهر الموقف ؛ إذ جوهر الموقف هو أنه حالة من حالات كثيرة ومختلفة ، تشترك كلها فى أن الإنسان يبدأ من « فرض » معين مفروض ، ثم يتحتم عليه بعد ذلك أن يستخرج ما لا بد له أن يلزم عن ذلك الفرض من نتائج ، فتكون هذه النتائج المحتومة هى التى تقيم الجدران لحياته من شتّى نواحيها : فكرا وسلوكا ؛ فالهيكل كله شديد الشبه بأى بناء نظرى ـ كهندسة إقليدس مثلا ـ يوضع له الأساس مما يزعم أنه بديهيات عقلية لا سبيل إلى تغييرها ، فإذا تولدت عن ذلك الأساس المبدئى « نظريات » ، كانت هى وحدها الأفكار واجبة « التطبيق والتنفيذ »،ومن ثم يجىء البناء الاجتماعى والثقافى المقام على مثل ذلك الهيكل مجتمعا مغلقا ، لا يجوز لأحد أن يضيف إليه شيئا ، ولا أن يغير من مقوماته شيئا .

وإذا كان ذلك كذلك بالنسبة إلى « الأيديولوجيا » ـ أينما فرضت وحيثما أقيم عليها هيكل البناء الاجتماعى والثقافى ـ فإن الأيديولوجيا عندئذ ـ وعندئذ فقط ـ تكون هى محور الفكر ـ فلسفيا كان ذلك الفكر أو غير فلسفى ـ وسواء جاء ذلك الفكر على مستوى النظم ، أو جاء على مستوى الأفراد ، لكنه أبعد ما يكون عن أن يوصف بأنه يصور الفكر الفلسفى فى « العصر الحديث » (كما ورد فى السؤال) .

وجدير بنا ــ عند هذا المنعطف من سياق الحديث ـ أن نرسم صورة موجزة سريعة للنشاط الفلسفى فى « العصر الحديث » ، لكى نتبين فى وضوح أين وكيف تقع « الأيديولوجيا » على خريطة الفكر الفلسفى المعاصر (وهنا نفترض بأن السؤال قد قصد بقوله « العصر الحديث » عصرنا هذا الذى نعيش فيه ، وذلك لأننا إذا أردنا الدقة ، وجدنا « الحديث » و« المعاصر » على اختلاف فى المدلول) ؛ فيمكن القول بصفة عامة ، إن العصر كله يشترك فى محور واحد يدير حوله فاعلية فكره الفلسفى ؛ وذلك المحور الواحد هو « الإنسان » هنا والآن ؛ لكن المشاركة فى محور واحد ، لم تمنع الأطراف المختلفة من أن يأخذ كل طرف بجانب من حياة الإنسان ، ليجعله دون سائر الجوانب مدارا لاهتمامه ؛ فكان أن قسم العالم الفلسفى قسمين ، ثم انقسم كل قسم منهما فرعين (وهذا على سبيل التقريب).فأما أول القسمين الكبيرين ، فيتركز بصفة عامة فى بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية ، ولقد جعل اهتمامه ـ من ناحية الفكر الفلسفى ـ منصبا أساسا على « فلسفة العلم » ، بمعنى تحليل الفكر العلمى ورده إلى وحداته الأولية ليتبين لنا على ضوء ذلك التحليل ، طبيعة ذلك الفكر العلمى ، وشروط صحته ؛ ثم تفرع ذلك القسم الأول فرعين : فسادت فى بريطانيا نزعة التحليل الرياضى واللغوى ، وسادت فى الولايات المتحدة نزعة النظر إلى الحصيلة الناشئة عن ذلك الفكر العلمى ، فيكون صحيحا أو فاسدا بمقياس المنفعة الناتجة عنه .

وأما القسم الكبير الآخر ، فهو الذى نراه فى كثير من أقطار أوروبا ، شرقها وغربها ؛ إذ يسود هناك أن ينصب الجهد الفلسفى أساسا ، لا على البنى العلمية ، بل على « الإنسان فى حياته الفعلية » ؛ ثم يتفرع هذا القسم فرعين : فرع فى غربى أوروبا يشتمل على الفلسفات الوجودية بأنواعها وهى تستهدف البحث عما يحقق للإنسان حريته ، وفرع آخر فى شرقى أوروبا ، يجعل بحثه عن الإنسان كذلك ، لكنه هذه المرة هو الإنسان مجتمعا مع غيره فى حياة مشتركة ، ولا قبل للفرد الواحد بالفكاك من روابطه بالآخرين ؛ وهاهنا

فقط تجيء فكرة « الأيديولوجيا » التى ترسم للناس مسبقا صور الفكر وطرائق السلوك ؛ وبالتالى يكون الفكر الفلسفى - كغيره من جوانب الفكر - مقيدا فى ممارسته بقيود الأيديولوجيا المشروطة مقدما .

٣ - هل تعتقد أن الفكر العربى الحديث ، استطاع أن يبلور لنفسه أيديولوجيا واضحة الحدود والمعالم ؟

إننى لا أدرى على وجه الدقة ، حدود الفترة الزمنية التى يشير إليها السؤال بعبارة « الفكر العربى الحديث » ، إلا أننى أوثر أن نمد تلك الحدود لنجعل طرفها رفاعة الطهطاوى ، وطرفها الحالى هو الحياة الفكرية كما نخوضها اليوم من عام ١٩٨٥ ؛ فإذا نظرنا نظرة شاملة نلقيها من عل على تلك الحقبة الطويلة فى امتدادها عبر ما يقرب من مائة وخمسين عاما ، وجدنا الفكر العربى بعامة - والمصرى بخاصة - سائرا فى خطين متوازيين ، يتماسان حينا ، لكنهما يتباعدان أحيانا ، حتى لكأن أصحاب كل خط منهما ينتمون إلى جماعة غير الجماعة التى ينتمى إليها أصحاب الخط الثانى .

ولقد بدأ هذا التفرع فى حياة « الفكر العربى » منذ أراد العلماء الذين جاءوا مع نابليون بونابرت فى حملته على مصر ، أن يبهروا شيوخ الأزهر بأمثلة من نتاج العلم الطبيعى الجديد ، فكان من الشيوخ فريق بهره ما رآه ، وفريق آخر سخر واستنكر ، إذ رأوا أنه إذا كانت لتلك العلوم الطبيعية قواها ، فللعلم الروحانى قوته كذلك ؛ ومن هذه النقطة الأولى على الطريق ، سار الفكر العربى فى خطين متوازيين : أحدهما يرى ضرورة الأخذ بما جاءت به الحضارة الجديدة ، والآخر يقف من تلك الحضارة كلها بعلومها وغير علومها موقف الرفض ؛ لكن هذا التقسيم قد يضللنا ببساطته وتبسيطه ، وإلا فالفريق الأول لم يجعل أخذه عن الغرب حضارته وبعض ثقافته ، مشفوعاً برفضه لما هو حيوى ومهم من تراثه ، وكذلك كان الطريق الثانى الذى وقف من الغرب الحديث موقف الرفض ، لم يجعل رفضه ذاك مصحوبا برفض الاطلاع على علومه ، والانتفاع بما نتج عن تلك العلوم من وسائل العيش ؛ ومثل هذا التداخل فى خصائص الفريقين ، قد أدى إلى اضطراب الصورة ، حتى لكثيرا ما يحتاج الأمر منا إلى دقة فى التحليل ، لنعرف ماذا يميز « الفكر العربى الحديث » من صفات ، وذلك فضلا عن جانب آخر ، كان له أهمية كبرى فى مسار الفكر العربى الحديث ، وهو جانب الفكر السياسى ، الذى جعل محوره التماس الطريق إلى الحرية السياسية والتحرر من قبضات المستعمرين ؛ وهؤلاء المستعمرون كانوا جميعا من أبناء الغرب ؛ فنشأت بالضرورة كراهية خاصة نحو الغرب ، اشترك فيها أصحاب الخطين المتوازيين على السواء ، إلا أن أحد الخطين لم يرد أن يمد كراهيته لسياسة المستعمرين ، حتى تشمل ثقافته ؛ فى حين رأينا أصحاب الخط الثانى لا يفرق بين سياسة وثقافة .

وبعد هذه التحوطات ، أجيب عن السؤال المطروح إجابة فيها كثير جدا من التقريب ، فأقول إن الفكر العربى خلال قرن كامل ، امتد بين منتصف القرن الماضى أو ما يقرب منه ، إلى منتصف هذا القرن أو ما يقرب منه ، قد استطاع أن يبلور لنفسه أيديولوجيا متميزة القسمات ، لكنها لم تكن أيديولوجيا بالمعنى الذى يفرض فيه المخطط الثقافى عنوة ، بل هى أيديولوجيا بالمعنى الذى يجعلها تصورا لما نتمنى أن يكون أهدافا تستحق منا أن نسعى إليها ، رآه رجال الفكر ببصائرهم على بعد بعيد ، فتمثل فيما كتبوه وما أبدعوه ؛ وأما تلك الأيديولوجيا فقد كان أبرز مقوماتها هو محاولة الجمع فى صيغة واحدة ، بين ما هو حيوى من تراثنا لنصون به هويتنا التاريخية وما هو جوهرى من ثقافة الغرب الجديد ، لنكسب به صلاحية الوجود . كانت تلك الأيديولوجيا كامنة فى ضمائر أعلامنا فى دنيا الفكر والأدب ، فينتجون على هديها ما ينتجون . وقد نسأل : وماذا عن الفريق الرافض خلال ذلك القرن من الزمان ، الذى امتد بين نصفى القرنين الماضى والحاضر ؛ وجوابنا هو أنهم كانوا هناك ، يرفعون أصواتهم ما يرفعونها ، فتظل خافتة فى الأسماع ، والذى خفتها هو هدير المجددين وقوتهم وصلابتهم ومكانتهم فى النفوس .

ثم جاءت هذه المرحلة الأخيرة ، التى يحياها ما قد يسمى بالفكر العربى الآن ، فإذا بالحظوظ تنعكس مقاديرها ؛ فالخطان المتوازيان ما يزالان قائمين ، ولكل منهما أيديولوجيته الخاصة به (بالمعنى غير السياسى لهذه الكلمة).فلئن كانت أيديولوجيا الفريق الآخذ عن الغرب ، هى — كما وصفناها — محاولة للجمع بين ماض وحاضر فى صيغة واحدة ، فإن أيديولوجيا الفريق الرافض للعصر ، ذات خط واحد ، وهو استرجاع الماضى ليكون حاضرا ؛ ولهذه الأيديولوجيا فى يومنا الصوت الأعلى ، لظروف تاريخية ، كان أهمــــها ثقل عبء العصر وقدراته الجبارة على صدر الأمة العربية فى جملتها . وعجزت هذه الأمة عن دفع ما قد ناءت بسطوته ، فأطلقت عنانها نحو أحلام تستعيد بها مجدا لها كان ولم يعد ، وإذا كان لكاتب هذه السطور أن يتنبأ بما سوف يحدث بعد حين ، فإنه لعلى عقيدة تقرب من اليقين ، أن الخطين المتوازيين سيظلان قائمين ، لكن الصوت الأعلى لابد عائد إلى أصحاب الصيغة الجديدة الجامعة بين ماض وحاضر .

٤ - هل الأيديولوجيا شرط لإقامة بناء ثقافى ما ؟ أو هى تستخلص منه ؟ وما أهميتها فى تحديد قيمته ؟

إنه ليبدو أن تكون الأيديولوجيا ، فى أى معنى من معانيها ، حاصلا مستخلصا من سوابق سبقتها ؛ على أن هذا لا ينفى أن تعود بدورها فتكون موجهة ، لما هو آت بعدها ؛ فإذا أخذناها بذلك المعنى الأكثر شيوعا فى الدول الاشتراكية ، وهو أن تكون الأيديولوجيا خريطة رسمية سياسية « معلومة » الحدود ، للحياة الثقافية كلها ، بأوسع معنى تفهم به كلمة « ثقافة » ؛ فلابد لرجل الفكر أن ينحصر بفكره تحت سقفها ، ولرجل الفن أو الأدب ، ألا يبدع ما يبدعه إلا فى إطارها ، بل ولابد للإنسان كائنا ما كان ، أن يسلك فى طرائق عيشه مسترشدا بتعاليمها . إننا إذا أخذنا الأيديولوجيا بهذا المعنى — فلنا أن نسأل : ومن أين

يجىء واضعوها بما يوجههم فى رسم خطوطها ومعالمها ؟ إنهم قبل ذلك يتمذهبون بمذهب فكرى معين ، يوحى إليهم بضرورة أن تقام حياة الناس على الأسس الفلانية ، لكى تصلح للناس تلك الحياة ؛ وهذا المذهب بدوره لم يكن لينشأ فى عقول أصحابه إلا أن يكون بما شهدوه أو كابدوه أو درسوه . من هذه الروافد ينشأ لهم مذهب جديد فى طريقة العيش ، عملا وفكرا وفنا وأدبا وفراغا ؛ فيأتى من يقتنع بالمذهب ويحكم فى آن واحد ، فإذا هو يقيم لشعبه الصورة المثلى كما يراها ، ويلزمهم إلزاما باتباعها .

وإذا نحن أخذنا الأيديولوجيا بمعان أخف ، كأن يتشبع فريق من الناس بثقافة معينة ، كأن يتشبعوا بثقافة تغلب عليها النزعة الدينية ؛ أو تغلب عليها النزعة العلمية ، أو ما شئت ؛ ثم حدث لأولئك أو لهؤلاء أن يكونوا أصحاب الحكم ، أو أن يكونوا من حملة القلم ، أو غير هذا وذلك من وسائل القوة ؛ فالأرجح جدا أن يرفعوا لواء الثقافة التى تشربوها فاعتقدوا ألا نجاة إلا بها .

أما أهمية الأيديولوجيا ، أيا كان نوعها ، فى تحديد القيمة التى يحكم بها على الثقافة التى تبنى عليها ، فواضحة ؛ لأن الأيديولوجيا بحكم تعريفها — أى تعريف تشاؤه لها — بمثابة القواعد التى تكون الأحكام بعد ذلك ، صحيحة أو فاسدة ، على أساسها ؛ إنها — مثلا — كقواعد النحو فى اللغة ، نعرف بها صحة التركيب اللغوى ؛ أو هى كقواعد لعبة كرة القدم ، تسبق عملية اللعب ، ليحكم الحكم على أساسها من وكيف أخطأ لاعب وأصاب لاعب .

وهكذا الحال تماما فى أحكامنا الثقافية ، كل منا يبنى أحكامه على المركّب الفكرى الذى حصلته له تجاربه الماضية ، بما فى ذلك الطريقة التى ربى بها ونشأ عليها ؛ ومن هنا جاء أفلاطون قديما بالتشبيه بالكهف ، وهو تشبيه أخذه عنه كثيرون من بعده ، ربما كان أهمهم تأثيرا هو فرانسس بيكون ، وخلاصة ذلك التشبيه هى أن كلا منا يكون من تجارب حياته الماضية ، بمثابة من يعيش فى كهف ، لا يستطيع أن يعلم إلا ما يراه وهو فى كهفه ، حتى ليصبح ذلك الكهف هو كل دنياه ، وتأخذه الدهشة إذا سمع عن شىء آخر جاءه من ساكن كهف آخر .

لكن إذا كان كل منا ، إنما يعيش داخل كهف مما حصلته تجاربه الماضية ، من أفكار وعقائد وغير ذلك ، فهل يمتنع علينا — إذن — أن نفرق بين خطأ وصواب ؟ كلا ؛ لأن اللجوء الى كهوفنا فى إصدار أحكامنا إنما هو كلجوء الإنسان إلى نزواته الوجدانية العابرة ، يستلهمها التمييز بين الصواب والخطأ ، وعندئذ تراه لا يرى صوابا إلا ما وافق هواه ؛ فمقياس الحكم لابد أن يكون « خارجيا » لا « داخليا » ، ما دام الأمر الذى يطلب الحكم فيه ، هو من الأمور التى يراد لها أن تكون مشتركة بين الناس جميعا ؛ أى أن مقياس الحكم فى مواقف عامة كهذه ، لابد له أن يكون « موضوعيا » ، فيبحث الأمر المعروض للحكم ، بحثا يتناوله فى حقيقته الخارجية ، بغض النظر عما يحسه الباحث إزاءها من ميل أو نفور ؛ وبعبارة أخرى نقول : إن ما يميز ويفاضل بين كهف أيديولوجى يعيش فيه زيد ، وكهف أيديولوجى آخر يعيش فيه خالد ، هو العقل المنطقى بمناهجه العلمى ، وليس هذا هو مقام التفصيل فى العقل ومنهجه .

٥ — ما مدى التلازم — فى تصورك — بين الرؤية الأدبية والموقف الأيديولوجى ؟ وهل يمكن أن تغيب الأيديولوجيا عن الإبداع الفنى ؟

إذا أخذنا الأيديولوجيا بالمعنى الذى يجعلها « وجهة نظر » يتبنّاها الأديب ، مستخلصا إياها من تجاربه الخاصة ، غير مرغم عليها من سلطة خارج نفسه ، كان التلازم قويا بين الأيديولوجيا والرؤية الأدبية ؛ فمن المعلوم أن جزءا كبيرا جدا من الشعر العربى القديم — مثلا — كان ذا صلة وثيقة بالانتماء القبلى للشاعر ، كما كان ذا صلة قوية بصلاته الاجتماعية ، ومعنى ذلك أن شعر الشاعر صادر عن موقعه الذاتى بالنسبة إلى وجوده الشخصى ووجود القبيلة التى ينتسب إليها ؛ أى أن الشعر فى هذه الحالة نوع من الدفاع عن النفس ، بالمعنى المادى لهذا الدفاع ، وبالمعنى الوجدانى ، وبالمعنى الثقافى،وبكل معنى يرتبط بحياة الشاعر ووجهة نظره .

وانظر إلى الأدب العربى الحديث والمعاصر ، تجد جزءا كبيرا منه كذلك ، محاولات من رجال الأدب لاستحداث صورة جديدة للمواطن العربى . وها هنا لا فرق بين من تكون الصورة المنشودة من وجهة نظره استعادة للماضى ، ومن تكون الصورة عنده استشرافا لمستقبل يأخذه عن السلف ولكن يضيف إليه ما يجعل الحياة إبداعا جديدا . لا فرق بين هذا وذاك فى هذا الصدد ؛ إذ إن كليهما ينتج أدبا مرتبطا بوجهة نظره .

ومع قيام تلك الرابطة القوية بين الأدب المبدع من جهة ، ووجهة النظر العامة والخاصة عند الأديب ؛ فهنالك روائع الروائع فى ريخ الأدب ، تكاد توحى بأن مبدعيها قد تجردوا عن ذواتهم ما استطاعوا سبيلا إلى ذلك التجرد ، ليتمكنوا من أن يكشفوا الستر عن كوامن النفس البشرية كما هى قائمة فى واقعها الحى ، حتى ليجوز لنا القول بأن سمة من سمات الأدب الرفيع ، ألا تجد فيه صورة الأديب ، بقدر ما ترى فيه صورة الإنسان ؛ وإلا كان من المتعذر علينا أن نعلل قدرة شاعر مثل شكسبير ، فى تصوير عشرات من النماذج البشرية ؛ فالذى يتلقاه المتلقى فى هذه الحالة — هو رؤيته لتلك النماذج وهى تعلو وتهبط وتجد وتمزح ، ويتفاعل بعضها مع بعض . وهذا — بالطبع — لا ينفى أن يستطيع ناقد أدبى فاحص ، من استخراج رؤية عامة كان الشاعر ينظر من خلالها إلى تلك الشخوص فى معتركات حياتها ، كأن يقال — مثلا — إن الإطار الواسع الذى كان يحتوى رؤاه ، هو هدم النظام الاجتماعى الذى كان سائدا قبل النهضة الأوروبية ، والذى كان يقيم الحواجز الفاصلة بين الطبقات .

٦ - كيف نرى نتاج جيل رواد الأدب العربي الحديث ، من المنظور الأيديولوجي ؟ وماذا طرأ عليه من تغير ؟

ما نزال نأخذ الأيديولوجيا بالمعنى الذى يقتصر على وجود مركّب فكرى معين بأهدافه ووسائله ، لكنه نابع من الأديب نفسه ، وليس مفروضا عليه . وإذا كان هذا هكذا ، قلنا إن جيل رواد الأدب العربى الحديث ، فى النصف الأول من القرن بصفة عامة ، وخلال العشرينات والثلاثينات بصفة خاصة ، قد استغرقتهم فكرة « الحرية » إلى الدرجة التى أخذت به تلك الفكرة تبث إشعاعها فى النتاج الأدبى كله ، ولقد كانت تلك الحرية المنشودة تركز أغلب جهدها قبل ثورة ١٩١٩ فى مصر ، على الحرية السياسية ؛ وأما خلال العشرينات والثلاثينات ، فقد نشرت أجنحتها فى عدة اتجاهات ، لتشمل حرية الشعر ، وحرية الفن ، وحرية البحث العلمى وحرية الاقتصاد ، وحرية الشعب فى شكل حكومته ، وكل حرية أخرى يمكن لفكرتها أن تطوف برأس الكاتب .

وطرأ تغير بعد منتصف القرن ، على فكرة الحرية المنشودة ، مع بقائها فى الأساس ؛ وكان التغير فى الشكل وفى المضمون معا ؛ فقد نظر إلى الحرية من منظور اجتماعى أكثر مما نظر إليها على أنها حرية لأفراد ؛ وكذلك أقيمت حواجز سلفية – إلى جانب الحواجز الاجتماعية – لتنحصر نشاط الأديب داخل حدودها ، ذلك من حيث الشكل ؛ وأما من حيث المضمون ، فقد ضحل المحصول الفكرى عند أصحاب الموهبة الأدبية ، إلى درجة أن يشعروا بالرغبة الأكيدة فى الحرية – ثم لا يعرفون على وجه التحديد فى أى شىء يريدونها ؟ ولعله قد حدث فى الأذهان خلط بين « الحرية » و« التحرر » ؛ فبينما التحرر هو تحطيم لقيد ما ، فإن الحرية تأتى بعد ذلك فى أن يبنى صاحب الموهبة ما يبنيه ، بيد أننا نرى كثيرين اليوم كأنهم يكتفون بتحطيم القيود ، دون أن يتبع ذلك إقامة بناء ؛ كما حدث فى مجال الشعر بالنسبة إلى معظم شعراء هذا الجيل ؛ إذ تخلصوا من قيود اللغة ، وقيود الوزن ، وقيود القافية ، لكى يسكبوا مواهبهم بعد ذلك فوق الرمال لتبتلعها الرمال .

أية أيديولوچيا ؟

مجدى وهبه

«إن الأيديولوجيا نتيجة لحاجة الإنسان إلى فرض نظام فكرى على العالم»
إدورد شيلز

هناك مجموعة متزايدة اليوم بعد اليوم للكلمات التى تمثل المعانى المجردة ، كالديموقراطية والحرية والخير والشر والعدالة ، والتى يختلف الناس فى تعريف معناها ، بسبب ما توارثوه من وجدان وإيمان وولاء وتعليم . فالديمقراطية مثلا كلمة يفهمها الغربى فهما مختلفا عن فهم الشرقى لها ، والخلاف السائد فى عالمنا اليوم لا شك أنه يستمد الكثير من مرارته وعنفه من اختلاف التفسيرات الفلسفية والسياسية لمجموعة من المفهومات المجردة العامة . ومع ذلك فقد يرى البعض أن الاختلاف المذهبى الذى يترتب على ضرورة التعريف وإعادة التعريف للمعانى المجردة هو أساس كل فكر مثمر ، وكل تساؤل مؤد إلى تساؤل أعمق وأدق أثناء بحث الإنسان عن حقيقته المرضية لنفسه ، أو عن اليقين الذى يطمئنه فى الحياة . إلا أن المهم فى الأمر هو أن ينحصر هذا البحث فى حدود البحث نفسه ، والمحاورة والتعمق فى معانى الحياة ، وألا يتعدى ذلك إلى صك الشعارات المثيرة التى تفرض خيارا خانقا على الضمير ، بحيث يشعر الإنسان أن هذه هى الحقيقة ولا حقيقة غيرها ، وأن كل ما عداها كفر جدير بالكره والإبادة .

إننا نعيش فى أزمنة خطيرة يحاصر فيها ضمائرنا أصوات متنوعة ومتنافرة تدعونا للالتزام بمنهاج دون غيره ، وبحقيقة دون غيرها ، وبخطة عمل وأداء لا رجعة فيها ولا انحراف . زد إلى ذلك أن غابة المفهومات المثيرة التى تتخبط فيها تتميز بظلام داكن لا تستطيع عين الفرد المجردة أن تخترقها ، لتتبين الحقيقة وحدها ومن غير معين . فالدولة أضخم من الإنسان ، والحقائق (إن لمست) أكثر من أن يحصرها عقل الفرد ، والظروف المادية للحياة تفرض نفسها على الوعى بحيث لا يستطيع الإنسان أن يخلو لنفسه لكى يتأمل وحده فى دلالات الدنيا ودواعى التقدم . وها أنا ذا أنطق بكلمة «تقدم» وهى إحدى المفهومات الهلامية التى يطاردها العقل الحائر فى غابة المفهومات .

ومن هذه الكلمات الخطرة كلمة «أيديولوجيا» ، التى شَرُفَت بالظهور فى المعجم الفلسفى الذى أصدره مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، وفى المجلد الثانى للمعجم الكبير الذى صدر منذ سنين قليلة من نفس المجمع ، بل إن المعجم الفلسفى قد أورد هذا المصطلح فى صيغ ثلاث : «أيديولوجى وأيديولوجيا وأيديولوجيون» ، مع الشرح والتعريف لكل منها . وإنه لجدير بالذكر أن التعريب قد غلب على الترجمة فى كل من هذه الصيغ بالرغم من عدة محاولات سابقة للإتيان بمقابل عربى محض لهذه المصطلحات .

وإن كنت قد وصفت الأيديولوجيا بأنها كلمة خطرة ، فما قصدت من ذلك أنها كلمة يختلف الناس فى فهمها لأغراض مذهبية أو وجدانية ، بقدر ما قصدت أن ألفت النظر إلى أنها كلمة حديثة العهد نسبيا بلغة الفلسفة (إذ إنها لم تصك إلا فى أواخر القرن الثامن عشر

بفرنسا) ، ثم إنها تطورت فى دلالاتها المختلفة التى باتت تشتمل على أضداد على مر الزمان ، وحتى فى زمن واحد . فإذا سمح لى أن أثقل على القارىء ، عرضت بشىء من الإيجاز تاريخ تطور دلالة اللفظ منذ نشأته حتى الآن ، وذلك بالرغم من التعريفات الدقيقة التى وردت لها فى المعجم الفلسفى المذكور ، وفى المعجم الفلسفى الذى وضعه الدكتور مراد وهبه (١٩٦٦ ؛ ١٩٧٩) .

إن المسئول الأول عن بحث كلمة «أيديولوجيا» هو الفيلسوف الفرنسى أنطوان لويس كلود ديتوت دى تراسى Antoine Louis Claude Comte Destutt de Tracy الذى ولد سنة ١٧٥٤ وتوفى سنة ١٨٣٦ . وكان قد تأثر بنظرية الفيلسوف الإنجليزى جون لوك التجريبية ، كما تأثر بمذهب الفيلسوف الفرنسى كوندياك (Condil-lac) الذى يرد كل معرفة أو إدراك إلى أصول حسية بحت . وانطلاقا من هاتين الفكرتين وضع ديتوت دى تراسى كتابا كبيرا فى أربعة مجلدات سنة ١٨٠١ أسماه «عناصر أو أوليات الأيديولوجيا» (Elé-ments d'idéologie) . إلا أن أول ظهور لكلمة (idéologie) جاء سنة ١٧٩٦ فى محاضرة ألقاها دى تراسى . وكان أساس نظريته أن الفكر الإنسانى ما هو إلا عملية ناتجة عن تحرك الإحساسات (sensations) ؛ إذ إنه كان يرى أن الحالات الأربع الرئيسية للسلوك الواعى عند الإنسان وهى : الإدراك والذاكرة والقدرة على الحكم (Jugement) أو التمييز والإرادة ، ما هى — فى الواقع — إلا أشكال وتصنيفات مختلفة لإحساسات الإنسان . وقد امتدت هذه الأفكار المجردة إلى نظرة عامة لتفسير التاريخ والنظم الاجتماعية ومناهج التربية ، الأمر الذى جعل من هذه النظرية أساسا للنظريات السائدة فى فرنسا من أواخر الثورة الفرنسية حتى تولى نابليون الحكم . وكان الذين يعتنقون هذه النظريات يسمون بـالأيديولوجيين ، نسبة إلى المصطلح الذى نحته ديتوت دى تراسى . إلا أن نابليون سرعان ما ثار على الأيديولوجيا (والأيديولوجيين) ، اعتقادا منه أن هذه النظريات فيها أفكار خطرة تجمع بين تنمية الحرية الفردية والتخطيط الاجتماعى العام ، الأمر الذى قد يهدد كيان الدولة المركزية القومية التى أسسها نابليون . بل إنه ذهب أبعد من هذا ونسب هزيمة فرنسا العسكرية فى معركة واترلو سنة ١٨١٢ إلى سفسطة الأيديولوجيين وتأثيرهم الهدام فى الروح المعنوية الفرنسية .

أما دى تراسى فكان غرضه من بحث هذه الكلمة أن يأتى بما اعتبره «علما للأفكار» ، موضوعه دراسة الأفكار ومعانيها ، والقوانين التى تحكم علاقاتها بعضها ببعض ، والبحث عن أصولها والدلالات التى ترمز إليها فى اللغة والإيماء ومظاهر السلوك البشرى . ومن أجل ذلك اختار البادئة — idéo ، المشتقة من الكلمة اليونانية idéa̅ (إيديا) ، التى مرت بدلالات كثيرة قبل أن تدرك معنى «الفكرة» ، (ومن هذه الدلالات الشكل والمظهر والصنف والطبيعة والشكل المثالى والنموذج والمثل بالمعنى الأفلاطونى) . واختار اللاحقة — logia ، التى تدل على فكرة العلم أو المنهج المعرفى أو الفكرى ، إلا أنها مشتقة بدورها من الكلمة اليونانية lógos (لوجس) التى تعنى «خطبة» أو «كلمة» ، لاشتقاقها من الفعل (légein) (ليجين) ، أى تكلم أو «انتخب» (فالكلام ما هو إلا انتخاب لعدد من الأفكار والمعانى والتعبير عنها) . على أنه يلاحظ أن اللاحقة — logia ، قد تعنى معنيين فى اللغات الأوربية الحديثة : فالأول ، هو الكلام أو طريقة الكلام (كما هى الحال فى كلمة eulogy الإنجليزية التى تعنى المديح) ، والثانى ، هو العلم أو الدراسة ، على أساس أن العلم أو الدراسة لا يأتى أصلا إلا معبرًا عنه بالكلمة المبلورة للفكرة . وانتقلت كلمة idéologie إلى أغلب لغات أوربا قبل انتهاء القرن الثامن عشر ، على أنها وصف لمحاولة بطولية ، لإقامة الفكر والأنشطة العقلية بعامة على أسس علمية خاضعة لقواعد مناهج مرسومة . وبقى هذا المعنى الخاص لكلمة أيديولوجيا فى الحقل الفلسفى حتى منتصف القرن التاسع عشر .

على أن سخرية نابليون من القائلين بهذه النظرية المتفائلة ، بل عداءه لهم ، دفعاه إلى أن يتهم الأيديولوجيين (idéologues) بأنهم يضللون الشعب عندما يوهمونه بأنه صاحب سيادة سياسية ، وقادر على أن يدير شئونه بنفسه . فكانت أهم تهمة يوجهها نابليون إلى الأيديولوجيين هى أنهم يقيمون نظريات سياسية واجتماعية ، لا على أساس الواقع وحقيقة الطبيعة البشرية ، ولكن على أساس نظرة تجريدية وهمية لقدرة العقل البشرى على الاستقلال بإرادته الجماعية ، وعلى تنظيم حياته الاجتماعية والسياسية على النحو الأكمل . ومن ثم اتخذت الكلمة معنى جديدا هو الدعْوة للثورة والحرية المطلقة ، على أساس أفكار جوفاء وأوهام فكرية ، منطلقها التعصب للأفكار دون رجوع إلى الواقع . ولا شك أن هذا المعنى المستهجن للكلمة ، لقى حظا كبيرا لدى الساسة والمفكرين أنفسهم ، عندما أخذوا يبتعدون عن جملة الأفكار التى اقترنت فى أذهانهم بما سمى بحركة التنوير من ناحية ، وبوليدتها الثورة الفرنسية وكل ما تولد عنها من عنف وقسوة وظلم ، من ناحية أخرى . ولقد ترتب على ذلك أن أصبحت الأيديولوجيا تصف التعصب الفكرى غير الواقعى والابتعاد عن الواقع الاجتماعى من ناحية ، وعن الاهتمام بالوجدان الذى أصبح السمة المميزة للحركة الرومانسية فى أوربا (بكل تطوراتها) من ناحية أخرى .

وهنا يلاحظ أن الفكر المحافظ والدعوة إلى الحكم المطلق (فى صورتها النابليونية شبه الشعبية) ، والنزعة الرومانسية ، وجدت كلها مجالا للاتفاق فى استنكارها للأيديولوجيا . وهذا هو المعنى الثانى للأيديولوجيا الذى ساد فى أوربا حتى اتخذ شكلا جديدا فى لغة الفلسفة والجدل السياسى على يد كارل ماركس وفريدريخ إنجلز فى أواخر العقد الخامس من القرن التاسع عشر . ويلاحظ أن كلمة أيديولوجيا قد اتخذت فى مذهب هذين المفكرين معنيين مختلفين تمام الاختلاف فى مناسبات مختلفة ؛ فكان أول تعريف فى كتابهما «الأيديولوجيا الألمانية»[1] عبارة عن تأكيد للدلالة المستهجنة النابليونية بسبب مهاجمتهما فى هذا الكتاب للفلسفة المثالية المتوارثة عن فكر هيجل . فكان رأيهما فى الأيديولوجيا أنها عبارة عن نظام للأفكار الباطلة التى يمكن اعتبارها ثانوية وغير متصلة بحقيقة ثابتة (لأنها مجرد امتداد للبناء العلوى للطبقة الحاكمة) ، وأنها مجرد محاولة لتبرير السيطرة الطبقية على بقية المجتمع ، بقصد تثبيت هذه السيطرة على جماهير الشعب . فقالا فى كتابهما المذكور : «إن أفكار الطبقة الحاكمة ، هى فى كل زمن ، الأفكار الغالبة والمسيطرة . ولذلك ، فإن الطبقة التى تمثل القوة المادية الغالبة فى المجتمع ، هى دائما ، وفى الوقت نفسه ، القوة الفكرية الغالبة فى المجتمع نفسه » ؛ لذلك كانا يعتبران الأيديولوجيا استخداما غير أمين للتفكير على أساس أنها تشويه (عن وعى أو عن غير وعى)

للحقائق بقصد تبرير موقف الطبقة الحاكمة . وقد لقبها إنجلز وقتئذ بعبارته المشهورة على أنها عبارة عن «وعى كاذب» . وكان مبعث هذا التعبير النقدى للأيديولوجيا ، الرغبة فى تفنيد نظرية هيجل القائلة بأن البشر ما هم إلا أدوات فى أيدى التاريخ ، يقومون بأدوار عهدت إليهم من قِبَل قوى مستعصية على الإدراك ؛ لأن دلالة التاريخ كانت خفية عليهم . والفيلسوف وحده ، فى رأى هيجل ، هو القادر على أن يفهم وقائع العالم على حقيقتها . وترتب على ذلك أن نقد ماركس وإنجلز كان موجها لهذه المحاولة لتبرير الحالة الراهنة فى المجتمعات ، الأمر الذى يحط من شأن كل محاولة للثورة على الأوضاع الراهنة فى مجتمع ما .

وكان رأى ماركس وإنجلز فى «الأيديولوجيا الألمانية» أن الأفكار الغالبة فى زمن ما «ما هى إلا التعبير التصويرى ، أو المثالى للعلاقات المادية فى مجتمع ما» . فإذا لم تدرك الأفكار على هذا النحو ، أصبحت ما أسماه بالأيديولوجيا قائلين : إن الأيديولوجيا هى قلب الحقائق رأسا على عقب ، كما هو الحال فى الموضوع المصور عندما يرى فى «الحجرة المظلمة» (camera obscura)، وهى أصل آلة التصوير الفوتوغرافى الحديثة . فالعيب الرئيسى فى الأيديولوجيا (فى نظر ماركس وإنجلز) هو الاهتمام بالأفكار على أنها أعيان (entities) قائمة بذاتها ، وغير خاضعة لأية قواعد سوى قواعدها الذاتية . لذلك يمكن القول بأن ماركس وإنجلز قد التزما فى (إحدى دلالتى الكلمة) بالمعنى الذى جاء به نابليون والمحافظون والرومانسيون بعده ، ولكن مع الإشارة فى الوقت نفسه إلى أن الفكر مرتبط ارتباطا وثيقا بأسس طبقية اجتماعية ، قوامها العلاقات المادية بين أعضاء المجتمع . فقالا فى الكتاب نفسه : إن مفكرى الطبقة الحاكمة ، هم دعاة إيجابيون للأيديولوجيا ، يدافعون عن طبقتهم بحجج مأخوذة من الأوهام التى تكون طبقتهم قد نسجتها نسجا كاملاً عن نفسها وعن حقها .

ومع ذلك ، فإن الدلالة الأخرى للأيديولوجيا قد شرعت فى الظهور عندما كتب كارل ماركس كتابه المعنون «مساهمة فى الدراسة النقدية لفلسفة السياسة» (سنة ١٨٥٩) حيث قال :

«إنه لابد من التمييز بين التطوير المادى للظروف الاقتصادية فى الإنتاج والصيغ القانونية أو السياسية أو الدينية أو الجمالية أو الفلسفية (أى باختصار الأيديولوجية) التى يستطيع الناس من خلالها أن يعوا حقيقة هذا الصراع وأن يشتركوا فى مباشرته» . ويبدو من كلامه هذا أن كارل ماركس كان يورد (إلى جانب دلالته الأولى للأيديولوجيا) دلالة أخرى للمفهوم نفسه ، هو أن الأشكال المختلفة التى تتخذها أيديولوجيا معينة ، ما هى إلا تعبيرات عن المتغيرات التى تطرأ على الظروف الاقتصادية للإنتاج . وهنا بدأ استعمال كلمة أيديولوجيا بدلالة جديدة مختلفة تماما عن فكرة الوهم الطبقى ، أو التبرير الفلسفى لنظرة الطبقة الحاكمة إلى نفسها ، ألا وهى أنها وليدة مجموعة معينة من المصالح الاقتصادية لطبقة معينة ، أو جماعة معينة ، بصرف النظر عن كونها حاكمة أو لا . إلا إنه يجب أن يلاحظ ــ إلى جانب ذلك ــ أن كارل ماركس وفريدريخ إنجلز لم يستخدما كلمة أيديولوجيا وصفًا لنظامهما الفكرى (الذى اتخذ اسم الماركسية فيما بعد) ، بل وصفاه بأنه النظرية العلمية للاشتراكية المرتبطة ارتباطا عضويا بصراع البروليتاريا فى سبيل التحرر[٢] .

والمفكر الذى توسع فى معنى الأيديولوجيا حتى شمل دلالته الحديثة ، هو لينين ، عندما ناقش فى كتابه «المادية والنقد التجريبى» فكرة ارتباط الأيديولوجيا بمصالح طبقية معينة مدافعا عما أسماه بالأيديولوجيا العلمية فى وصفه للماركسية ، ولمجموعة المثل والأفكار التى تستند إليها الطبقة البروليتارية ــ فى رأيه ــ عندما تقوم بثورتها ضد «المصالح البرجوازية» . ويلاحظ أن هذه الدلالة اللينينية (إن صح هذا القول) هى التى أصبحت الدلالة الحديثة المستعملة الآن . والجدير بالملاحظة أيضا أن هذه الدلالة لم تكن معروفة فى قاموس لاروس الفرنسى للقرن التاسع عشر ، ولا فى قاموس القرن العشرين . أما قاموس أكسفورد الإنجليزى ، فلم ينص على هذه الدلالة الحديثة إلا فى ملحقه الذى طبع سنة ١٩٧٦ ، حيث عرف الأيديولوجيا بأنها نظام أو منظومة (system) منهجية للأفكار تتصل عادة بالسياسة أو المجتمع ، أو بسلوك طبقة أو جماعة ، يمكن اعتبارها تبريرا للقيام بأعمال معينة . وتكون هذه المنظومة بصفة خاصة موضع اعتناق ضمنى أو عام ، بالرغم مما يتمسك به المرء ، وبصرف النظر عن اتجاه مجرى الأحداث .

وإذا كان هذا التعريف فيه بعض التعقيد ، كان من الأسهل ، بل الأوضح ، أن ننظر إلى التعريف المختصر الذى جاء فى مستهل المقالة الطويلة فى دائرة المعارف البريطانية ، وهو على النحو الآتى :

«الأيديولوجيا هى شكل من أشكال الفلسفة السياسية أو الاجتماعية ، تظهر فيها العناصر التطبيقية بالأهمية نفسها التى تظهر فيها العناصر النظرية ؛ فهى إذن منظومة فكرية تدعو إلى تفسير الدنيا وإلى تغييرها فى آن واحد»[٣] .

هذا ويلاحظ أيضا أن لينين قد أضاف معنى جديدا لفكرة الأيديولوجيا وهو ما أسماه (partiinost) الذى يصعب ترجمته ، وإن كان أقرب لفظ يمثله بالعربية هو «الحزبية» ــ ولا أعنى الحزبية بالمعنى المستهجن الدال على التحيز الحزبى أو التشيع ، وإنما «الوعى الحزبى» الذى يربط بين حقيقة اجتماعية معينة ، والمصالح الحزبية وآثارها الإيجابية ، بصرف النظر عن كون الحزب اشتراكيا أم برجوازيا أم غير ذلك . فالحزبية التى قرنها لينين بالأيديولوجيا ، هى أقرب إلى أن تكون مظهرا من مظاهر الوعى لما يحدث ، وبخاصة الوعى لاتجاه الأحداث ، ومدى ارتباط الحزب الذى ينتمى إليه المرء بالتطور الذى يطرأ على الأحداث . واتخذ لينين هذه «الحزبية» أساسا لربط الأيديولوجيا بسياسة الطبقة البروليتارية وبرنامج حزبها ، مؤكدا بذلك أن الأيديولوجيا لا تنهض طفرة واحدة من المصالح الطبقية ، وإنما تأتى نتيجة التفاعل بين العناصر الواعية فى طبقة ما ، ومصالحها على أساس من البرمجة السياسية فى داخل حزب ما . وخطورة هذا المفهوم بطبيعة الحال ، أنه يعتمد على فكرة وجود نخبة سياسية وفكرية تستطيع أن تنسج برنامجا من تفاعل المفهومات والمصالح والأحداث فى وقت واحد .

على أن نظرية لينين فى ماهية الأيديولوجيا لقيت نجاحا واضحا فى كل التفسيرات اللاحقة كلها على وفاته . فقد استعمل لوكاتش المفكر المجرى مفهوم الأيديولوجيا فى كتابه عن «التاريخ والوعى الطبقى» (١٩٢٣) بالمعنى نفسه الذى كان لينين قد عرض له عندما حاول أن يناقض الصراع بين «البناء العلوى الفكرى للبرجوازية والبناء العلوى

للبروليتاريا» ؛ على أن الأول (بسبب سيطرته الاجتماعية) هو الذى جعل من الثانى تابعا له . وكان الغرض من نظريته هذه ، ليس الحط من الأيديولوجيا البروليتارية ، وإنما البرهنة على أن الصراع الطبقى فى الميدان الاجتماعى هو أكثر فاعلية من الصراع على الصعيد الأيديولوجى . أما المفكر الماركسى الإيطالى أنطونيو جرامشى (Gramsci) فقد ذهب إلى أبعد من هذا فى تحليله للمفهوم اللينينى للأيديولوجيا ؛ إذ إنه قال إن «البناء العلوى الفكرى لم يكن مفهوما مجردا يأتى من نفسه كامتداد للطبقة ، وإنما يأتى من خلال جماعة من أعضاء الطبقة المرتبطة بها عضويا» ، وهذه الجماعة هى المثقفون . فلا مثقفين فى رأيه إلا إذا كانوا مثقفين طبقيين . وهؤلاء المثقفون هم بمثابة مسجلين لإرادة جماعية ، ومعبرين عن اتجاه واضح فى تاريخ طبقتهم .

وهناك تاريخ مستمر لفكرة الأيديولوجيا يشغل بال المفكرين الماركسيين حتى اليوم . والسبب فى ذلك تلك الحيرة المتجدّدة أمام التفرقة التى يقيمونها بين ما يسمونه بالعلم ، أى العلم اليقين ، والأيديولوجيا بوصفها منهجا فكريا منبثقا من علاقات اقتصادية معينة فى مجتمع ما قد يرتبط بمصالح طبقة أو جماعة ما ، أو يعود إلى ما سُمّى من قبل المفكر الماركسى الفرنسى لويس ألتوسير «تمثيل لتلك العلاقات الخيالية التى يربط الأفراد بظروفهم الحقيقية فى الحياة»(٤) . وبطبيعة الحال ، فإن هذا الوصف الأخير فيه عودة شبه مستترة للمفهوم الماركسى القديم الذى كان يربط الأيديولوجيا بالوهم .

المهم فى هذا كله ، أن مفهوم الأيديولوجيا له تاريخ طويل فى الفكر الماركسى يتراوح بين المعانى المستهجنة والمعانى التى يمكن أن نسميها «محايدة» ، كما يجب أن نلاحظ أن دلالاته الماركسية المختلفة قد تناولها المفكرون غير الماركسيين بالنقد والتحليل المرة تلو المرة ، حتى أصبحت هذه الكلمة بمثابة مفهوم غير محدود المعالم مثله فى ذلك مثل تلك المفهومات «المُلْغمة» فى وقتنا هذا ، من «سلام» و «ثورة فكرية» و «ديمقراطية» وما إلى ذلك .

وفى مقدمة من عرضوا للمفهوم الماركسى للأيديولوجيا كارل مانهايم (Mannheim) ، الذى كان من أقطاب علم الاجتماع فى ألمانيا الذين تأثروا بنظريات المفكر الألمانى ماكس فيبر . فكان اعتراض مانهايم على نظرية الماركسيين أنها لا تميز بين الأيديولوجيا الخاصة بالفرد ، التى ترى أن كل الأفكار التى تختلف عنها مجرد أوهام أو أباطيل ، والأيديولوجيا «الشاملة» الخاصة بزمن ما أو جماعة ما ؛ وهذا هو المعنى الذى يدخل فى مفهوم روح العصر . على أن النوعين من الأيديولوجيا يشتركان ــ فى رأيه ــ فى كونهما رهن الظروف الاجتماعية لكل فرد ولكل جماعة ، الأمر الذى يجعل من الصعب تحديد مضمون الأيديولوجيا فى وقت معين من الزمن .

والتفرقة الأخرى التى أجراها مانهايم هى بين الأيديولوجيا والأوتوبيا (أو مفهوم المجتمع المثالى)(٥) . فالأيديولوجيا ــ حسب تعريفه ــ نظام فكرى يمكن أن يتعايش مع الحالة الراهنة فى المجتمع . أما الأوتوبيا فهى دائما فى معارضة واضحة للحالة الراهنة .

كما عرض العالم اليوغوسلافى الأصل ، البريطانى الجنسية جون بلاميناتز (Plamenatz) لتاريخ مفهوم الأيديولوجيا فى أوربا فى كتاب مهم صدر بالإنجليزية سنة ١٩٧٠ وعنوانه «الأيديولوجيا» . وقد تناول هذا الكتاب بالعرض والتحليل للقارىء العربى الأستاذ الدكتور قبارى محمد إسماعيل فى مجلة «عالم الفكر» الكويتية (المجلد الثالث ــ العدد الثالث سنة ١٩٧٢) .

ولا يسعنى إلا أن ألفت نظر القارىء العربى إلى هذا العرض المدقق والمعقول فى إنصافه ، إلا أننى أود أن أضيف أن الكلام فى الأيديولوجيا لابد أن يعكس وجهة نظر المتكلم ــ سواء أكان ذلك بالنسبة للأستاذ بلاميناتز نفسه أم بالنسبة لمعارضيه أيا كانوا ــ فإن مناقشة المفهوم ، فيه بدون شك صورة من صور الصراع الفكرى . إلا أن الأيديولوجيا برغم ذلك قد استطاعت أن تحتل مكانا محايدا فى أغلب معاجم الدنيا بصرف النظر عن دلالاتها الفلسفية . فهى تستعمل الآن استعمالا شائعاً بمعنى أكاد أصفه بأنه مهوَّن وملطَّف ، لا يخرج عن كونه منهجا فكريا أو نظرية عامة فيما يجب أن تكون عليه حياة جماعة أو مجتمع ، أو نظرة عالمية أو إدراك عالمى على حد تعبير الألمانى Weltanschauung . وقد ترتبط الأيديولوجيا اليوم بأى مذهب سياسيا كان أو دينيا أو فلسفيا أو اجتماعيا . هذا ، ومن الطريف أن نترجم هنا خاتمة المقالة الطويلة التى كتبها العالم الإيرانى مصطفى رجائى عن مفهوم الأيديولوجيا (فى «معجم تاريخ الأفكار» الذى صدر بالإنجليزية سنة ١٩٧٣ فى نيويورك) حيث قال : «إن الأيديولوجيا نظام أو منظومة تتألف من معتقدات وقيم تنقلها الوجدانات وتغرقها الخرافات الأسطورية وتستلزم الأفعال الإيجابية ، وكلها تدور حول مفهومات الإنسان والمجتمع والمشروعية والسلطة ، وقد اكتسب المرء هذه المعتقدات والقيم عن طريق العادة الرتيبة المتكررة فى وعيه . فإن خرافات الأيديولوجيا وقيمها تنتقل من وعى إلى وعى من خلال الرموز بطريقة مبسطة وفعالة واقتصادية للغاية . أما المعتقدات الأيديولوجية فهى مترابطة بعضها ببعض وتستطيع أن تعبر عن نفسها إلى حد ما ، كما أنها تنفتح بين الحين والآخر لقبول الدلائل الجديدة والمعلومات المستحدثة . فإن الأيديولوجيات على جانب قوى من القدرة على تجنيد جهود الجماهير وعلى تسيير إرادتها والتحكم فيها ، وهذا ما يدعو إلى القول بأن الأيديولوجيات ما هى إلا نظم منهجية مجندة للمعتقدات» .

ولا شك أن هذه الخاتمة لتحليل جاد لمفهوم الأيديولوجيا فى موسوعة من أهم الموسوعات الفكرية فى العالم ، تدل على درجة اليأس والتشكيك التى يمكن أن تدركها النفس فى عصرنا الحديث عندما توجه اهتمامها إلى مفهوم الأيديولوجيا . إذ إن هذه الكلمات تدل على أن الباحث عن كنه الأيديولوجيا لابد أن يصل إلى حالة تخبط بين أصولها فى القرن الثامن عشر وصيرورتها مفهوما مستهجنا بعد ذلك ، ثم نموها المعقد المستعصى فى ظل النظريات الماركسية على اختلاف أطوارها حتى محاولات تفنيدها من جديد والتخلص منها تحت وابل من السخرية والتشكك . إلا أن الكلمة بقيت واستعملت وتستعمل ، وإن كانت دائما على وشك العودة إلى معانيها المستهجنة فى أذهان الناس . وقد يعود السبب فى هذا الشروع فى التنافر إلى كثرة الأيديولوجيات التى ازدحمت بها الآفاق الفكرية فى القرن العشرين . فالمذاهب (أى الأيديولوجيات) قد تكاثرت منذ أواخر العقد الثالث من القرن العشرين من بدء الحركات التحررية فى ظل الاستعمار . فقبل ذلك كانت الأيديولوجيات من محافظة ولبرالية واشتراكية وفوضوية متمركزة فى الغرب تحاول أن تستأثر بأذهان الجماهير فى مجتمعات

صناعية آخذة فى التقدم . أما مثال الثورة الروسية والنهضة اليابانية ، فقد أثارا اهتماما بالبدائل الممكنة للأيديولوجيات الغربية البحت ، وصار التساؤ ل : أيمكن أن يتم الاستيراد الجزافى للأيديولوجيات فى العالم المستعمر والنامى ؟ ألم تكن الانتفاضات القومية التحررية هى نفسها أيديولوجيات فى حد ذاتها ؟ أكانت القوميات تتضمن فى نفسها صيغا جديدة لتحويل المجتمع من طور إلى طور أو من حال إلى حال ؟ . لقد فرضت هذه التساؤ لات نفسها على أذهان حزب المؤتمر فى الهند ــ ما مدى الأيديولوجيات التى يمكن أن تستورد فى حركة ترمى إلى التحرر من الاستعمار ؟ ما دور الأصالة وإثبات الذات وما مدى علاقتهما بصيغ سياسية أو اجتماعية يمكن أن تنمو فى ظلها المجتمعات المستعمرة بعد تحررها من الاستعمار ؟ هذه بلا شك إشكالية الحركات التحررية أو القومية بعامة ؛ فالفكرة القومية فيها من قوة الاندفاع والشمول ما يتنافى مع التفكير التفصيلى فى أسلوب الحياة الجماعية فى مجتمع ما . وهذا هو ما حدث بالنسبة لحزب الوفد وللحزب الوطنى فى مصر حتى منتصف الحرب العالمية الثانية . كان همهما فى التخلص من الاستعمار البريطانى أقوى بطبيعة الحال من اهتمامهما بالشكل الذى يريدان أن يتخذه المجتمع المصرى بعد التحرر . ومنذ أوائل الحرب العالمية الثانية بدأت فكرة الاشتراكية تختلط إلى حد ما بالصيغ الوطنية . وكذلك الحال بالنسبة للحركة الماركسية (على اختلاف جماعاتها) التى وجدت صعوبة كبرى فى الدعوة للماركسية من غير مواجهة المسألة القومية أولا ، وكان لينين قد مهد لحسن حظها الطريق لذلك فى كتيبه عن «الاستعمار» وكذلك ستالين فى كتيبه عن «المسألة القومية» ، وهما نصان قُتِلا بحثا ومناقشة فى جلسات الجماعات الماركسية .

ومع ذلك ، فإن الاتفاق العام فى الاتجاهات السياسية كلها ، أن التحرر من الاستعمار مرحلة تمهيدية قبل الاتجاه نحو الأيديولوجيا .

ويمكن القول بأن هذا هو ما آمنت به ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ قبل تلمسها لمواقف آيديولوجية معينة فى السنين العشر الأولى من عهدها .

يبقى التساؤ ل إذن : هل هناك مضمون أيديولوجى ممكن فى القومية ؟ لقد حاول ذلك الحزب النازى فى ألمانيا والفاشية فى إيطاليا عندما استعانا ببعض الصيغ الاشتراكية فى تشريعاتها الاقتصادية ، ومما لا شك فيه أن القوة الدافعة للحركتين كانت الشعور بالظلم الناتج من الهزيمة فى الحرب العالمية الأولى والعنصرية المريضة التى شغلت اهتمامات دعاتها .

وإذا انتقلنا إلى الحركات القومية بعامة ، وجدناها كلها تبحث عن أيديولوجيا إلا فى حالات محددة ، وهى تلك التى تستمد حيويتها من تاريخها وعالمها الروحى الخاص بها . ولا شك أن الدعوة الإسلامية ، أو الدعوة البوذية مثلا ، تحمل فى طياتها ما يغنيها عن أيديولوجيا مستوردة أو مبتكرة . فالإسلام دين ومنهج فكرى ونظام اجتماعى وفلسفة أساسها اليقين الممتد لكل زمان ومكان . والبوذية (على اختلاف مذاهبها) كذلك . فهما ليسا فى حاجة إلى أيديولوجيا ؛ إذ إن الأيديولوجيا جزء لا يتجزأ من إيمانها ؛ فهناك «مدينة فاضلة» إسلامية لها جذور فى الماضى وفى الإيمان ويمكن أن يتصور تحقيقها . والحال كذلك فى البوذية . ولكن الغرب فى أطوار تحوله كلها لم يرتض صيغة معينة واحدة للبناء الاجتماعى مستمدة من جذوره المسيحية . ومع ذلك فإن مبادىء الثورة الفرنسية بما شتملته من تصور ما لمجتمع إنسانى صالح لكل زمان ومكان ، أقرب ما تكون إلى أيديولوجيا للغرب امتدت آثارها إلى أبعد من حدودها .

أنحن الآن مخيرون بين الأيديولوجيات أم تابعون لأصالة معينة ؟ هذا هو السؤ ال الذى يواجهه الإنسان فى رحلته النفسية على الأرض .

ولكن ، سؤ ال آخر يعود دائما إلى الذهن : أية أيديولوجيا ، ومتى ولماذا ؟

الهوامش

(١) الذى ألفاه سنة ١٨٤٦ إلا أنه لم ينشر فى حياتهما بل حُقق وطبع لأول مرة سنة ١٩٣٢ فى الاتحاد السوفيتى .

(٢) انظر المدخل Ideology فى الطبعة الإنجليزية لدائرة المعارف السوفيتية الكبرى (الطبعة الثالثة) المجلد العاشر ص ١٢٠ .

(٣) ويلاحظ أن هذا هو المعنى الذى اتخذته دائرة المعارف الأمريكية منطلقا لتفسيرها للكلمة .

(٤) فى كتابه «لينين والفلسفة ومقالات أخرى» (١٩٧١) .

(٥) انظر كتاب «الأيديولوجيا والأوتوبيا» (١٩٣٦) .

أيديولوچيا اللغة

عز الدين إسماعيل

« اللغة ليست مدرسة الحكمة فحسب ، ولكنها مدرسة الحماقة أيضاً »

« إرنست كاسيرر »

« من الطريف أن تكون اللغة قادرة على تقرير الحقائق ؛ ومن الطريف كذلك أنها تستطيع أن تقرر أشياء زائفة » .

« برتراند رسل »

١ - تعد اللغة ــ بلا شك ــ أخطر ظاهرة فى حياة البشرية ؛ فهى ــ بمعنى ما ــ الدليل على بشرية البشر من جهة ؛ وهى جُمَاع تاريخ البشرية من جهة أخرى . وقد كثر الحديث عن لحظة انبثاقها فى الوجود ، أى اللحظة التى تولّد فيها العقل فى هذا الكون فصار يعى نفسه ، ثم راح بعد ذلك يعى العالم الذى انبثق منه ، والذى وجد نفسه فى مواجهته . وهذه اللحظة ضاربة فى أعماق الغموض ، حتى إنها لم تجد فى الأزمنة القديمة نسبياً سوى ضرب من التفسير الغيبى ؛ ثم وجدت فى عصر العلم الحديث فروضاً تفسيرية ترقى أحيانا إلى مستوى النظريات ، كالفرض المادى ، والفرض العضوى ، وما إلى ذلك(١) . ولكن أيّا ما كان التفسير الذى يجلو ــ أو يحاول أن يجلو ــ حقيقة هذه اللحظة وما ترتب عليها من استكشاف الكائن البشرى لقدرته على الكلام بألفاظ صوتية ذات مقاطع محددة ، للإشارة بها إلى أشياء عينية تحيط به ، أو هواجس تدور فى خلده ، فإن الظاهر أنه فى عشرات السنين القليلة الأخيرة قد فقد هذا الضرب من البحث طرافته ، ولم تعد القضية برمتها تشكل فى ميدان الدراسة اللغوية أو الحضارية بعامة ضرورة ملحة . لقد بدا أنه من الأوفق والأجدى التصدى للظاهرة اللغوية فى كينونتها الواقعة . ولاشك فى أن تاريخ هذه الظاهرة الطويل قد عمل على تعقدها وتشابكها ؛ بل لعلنا لا نجاوز الحقيقة إذا قلنا إنها ربما كانت أكثر الظواهر تعقداً وتشابكاً فى حياة الإنسان .

١ - ١ وربما غلب على التصور فى الأزمنة السابقة أن اللغة ــ لأنها ليست هى الأشياء بأعيانها ــ هى البديل المقابل للأشياء ، والعاكس لها فى الذهن . فكلمة « باب » مثلاً ليست هى هذا الباب بعينه أو ذاك ، القائم فى الوجود العيانى ، بل هى صورة لفظية تعكس فى الذهن صورة الباب الحقيقى على أى نحو كان . وكذلك الأمر ــ على سبيل المثال ــ فى الفعل « ضرب » ؛ فهذه الصيغة الصوتية هى المقابل لفعل الضرب فى الواقع العملى . وربما أدى هذا النوع من التفكير فى اللغة إلى تصورها كيانا قائماً بذاته ، وكأنها عالم من الأصوات يقابل عالم الواقع المعايَن أو المحسوس ، أو كأنها مرآة تعكس الحياة . ولا شك فى أن الفكر الأدبى القديم كان مسئولاً عن ترويج هذا التصور . وهو فكر غذته المثالية الأفلاطونية بصفة أساسية ، حين جعلت اللغة حلقة بين الأشياء فى وجودها المتعين ومثلها العلوية الأزلية .

١ - ٢ لقد صار هذا الضرب من التفكير مرفوضاً فى إطار الفلسفات الحديثة . فاللغة لا تستخدم فى الحياة بوصفها مرآة عاكسة لها ، أى منفصلة عنها ، بل بوصفهاكائناً فيها . أما مفرداتها ــ أى الألفاظ ــ فيتحدد معناها من خلال استعمالها فى الحياة . لكن الملاحظ أن هذا الاستخدام يتعلق بالتعامل اليومى للناس فى الحياة من أجل تحقيق التواصل بينهم ، أى أنه استخدام ذو مظهر خارجى ؛ كما يتعلق هذا الاستخدام كذلك بالجوانب الباطنية للفرد ، أو ما نسميه الأفكار والمشاعر .

هما إذن مستويان من الاستخدام ؛ وفى المستوى الأول « إذا كانت

الألفاظ أدوات يستخدمها الناس فى حياتهم اليومية فإن معناها لا يمكن ـ بطبيعة الحال ـ أن يعتمد على شىء فى عالم خاص أو علوى (وإنكار هذه العوالم على وجه التحديد هو ما تأخذه فلسفة العقل Philosophy of mind على عاتقها)»[٢] .

١ - ٢ - ١ واللغة بهذه المثابة تعد فعلاً أو حركة فى العالم ، شأنها فى ذلك شأن الأفعال أو الحركات الأخرى التى يقوم بها الإنسان . غير أنه من الواضح أن هذا المستوى من الاستخدام اللغوى يكاد يقتصر على ذلك النوع من الممارسات اللغوية الآلية . مثلاً حين تطلب من النادل فى النادى الذى أنت عضو فيه ، والذى تتردد عليه كثيراً ، أن يحضر إليك القهوة التى ألفت أن تشربها ممزوجة باللبن الحليب أو غير ممزوجة ، ومضافاً إليها السكر أو غير مضاف ، ومعها الشطائر التى ألفت أكلها ، أو أى شىء آخر ألفت أن تأكله وأنت تحتسيها .. الخ ، فإن عبارة « القهوة يا . . . » توصل كل هذه المعانى فى هذا الموقف إلى النادل . وهذه العبارة فعل كأى فعل آخر تقوم به ؛ إذ كان من الممكن أن تومىء إلى النادل وقد أقدم إلى منضدتك برأسك ، أو تشير إليه إشارة ما بيدك ، فيحضر لك القهوة بأوصافها المذكورة وتوابعها).

١ - ٢ - ٢ وهذا الاستخدام الآلى ، الذى ينتمى إلى باب العرف اللغوى ، لا يمكن أن يصلح لتفسير المستوى الآخر للاستخدام اللغوى ، عندما تفرغ من قهوتك لكى تكتب قصيدة مثلاً . ومرة أخرى لا تقبل نظرية الاستخدام اللغوى أن تفسر هذا الضرب من الاستخدام بأنه استخدام للغة بوصفها مرآة للعالم الباطنى للفرد ـ كما كان السائد فى التفكير اللغوى التقليدى ـ بل تصر فى هذه الحالة على « أن التفكير ضرب من النشاط »[٣] كذلك .

حقاً إن التفكير عملية ذهنية ، أو فعل أو نشاط يتحرك به الذهن ، ولكن اللغة التى ستحمل نتاج هذا الفعل أو هذا النشاط لن تنفصل بحال من الأحوال عما يتحرك به الذهن ، ولن تنفصل بذلك عن العالم نفسه ، حيث البشر المفكرون والمتكلمون إنما يعيشون فى قلب العالم . ومن ثم فإن اللغة نفسها ـ على حد قول « إرنست جلنر » ـ « ضرب من النشاط ، أى شكل من أشكال الحياة . (لقد تأمل فاوست عند جوته فيما إذا كان « فى البدء كان الكلمة » أو الفعل . وقد حلت الفلسفة اللغوية له هذه المعضلة حين ذهبت إلى أن الكلمة فعل .)»[٤] . ولكن قبل أن تحل الفلسفة اللغوية هذه المعضلة كان النص القرآنى قد أكد هذا الاتحاد بين الكلمة والفعل فى الآية الكريمة : « إنما أمره إذا أراد شيئا أن يقول له كن فيكون » . فهناك دائماً إرادة تسبق الفعل (ودعنا من مشكلة الأفعال اللا إرادية) وتتحقق من خلاله ، ثم يكون الفعل ـ لفظاً (كُنْ) ـ هو التحقق العملى لهذه الإرادة على مستوى العالم . وبما أن البشر الذين يفكرون ويتكلمون اللغة يعيشون فى قلب العالم فإن اللغة إذن تقع ـ بالمثل ـ فى قلب العالم وليست انعكاساً له .

إن وقوع اللغة فى قلب العالم معنى لا يحتاج إلى مزيد من التأكيد . ويكفى أن ننتبه إلى حقيقة ما يحدث . إنك حين تقول لشخص ما « اجلس ! » فيجلس فإن قولك هذا ـ وهو صوت ملفوظ ـ قد حقق فعلاً عملياً هو جلوس المخاطب ، وكأن اللفظ والفعل شىء واحد . ويدهى أن اللغة ليست مجرد صيغ من هذا النوع ، سميناها أحياناً صيغ الأمر ، وأحياناً صيغ النهى ، بل ليست مجرد أفعال تتعلق بما حدث أو ما يحدث ، بل هناك الألفاظ المتعلقة بالأشياء ، والعبارات التى تخلو ـ على الأقل فى العربية ـ من صيغ الأفعال جميعاً . فحين تقول : « الحريق ، الحريق » فإنك تحرك بذلك المخاطب فى اتجاه أن يأخذ حذره (ودعنا من افتراض أن هناك فعلاً محذوفاً من العبارة ومقدراً) . وحين تقول ـ مثلاً ـ : « الأسد » فإنك تستحضر فى ذهن المخاطب من رصيد ذاكرته صورة الأسد حتى وإن كان بلا أنياب .

١ - ٢ - ٣ وإذا كان كل فعل عملى يؤديه الإنسان فى الحياة إنما يهدف منه إلى تحقيق هدف بعينه فإن اللغة بما هى أحداث وفعاليات فى قلب العالم لابد أن تكون لها أهدافها كذلك . وفى هذا السياق لا يمكن الكلام إلا عن أهداف عامة أو بعض من هذه الأهداف . فاللغة تنقل إلى المخاطب المعلومات المحركة لذهنه ، والموجهة له فى اتجاه بعينه (سيرد فيما بعد الكلام عن هذا الهدف التوجيهى) . إنك حين تذهب فى الصباح إلى طفلك الراقد فى سريره وتقول له : « الشمس طلعت » ، فإنك بذلك توجه ذهنه إلى عدد من الحقائق ليس طلوع الشمس إلا مثيراً لها . ومن هذه الحقائق أنه طفل ، وأنه يذهب كل صباح إلى المدرسة ، وأن الدخول إلى المدرسة له موعد محدد لا يجاوز طلوع الشمس كثيراً ، وأنه لابد لذلك أن يستيقظ وأن ينهض من سريره .. الخ . وفى هذه الحالة نقول إن اللغة تحقق هدفاً إعلامياً .

وكما ينقل قائد الكتيبة إلى جنوده المعلومات عن مواقع العدو فإنه يصدر إليهم الأوامر كذلك فى صيغ لغوية يعرفونها . وكذلك يصنع الواعظ فى استخدامه اللغة من أجل تحقيق أهداف وعظية خاصة . وكذلك الأمر بالنسبة إلى المربى الذى يستهدف بإرشاداته تهذيب الناشئة ، وبالنسبة إلى الصحفى أو الأديب أو الكاتب بعامة ، الذى يستهدف دعم السلطة ، وبالنسبة إلى الشاعر الذى يستهدف بما يقول من شعر ـ فيما يستهدف ـ تحريك الحاسة الجمالية لدى المخاطب وإشباعها . وكما ينقل الإنسان المعلومة ويصدر الأوامر ويعظ ويهذب ويشبع الحاسة الجمالية عن طريق اللغة ، فإنه كذلك يتنبأ . ومعنى هذا أن اللغة لا تعيش فى قلب هذا العالم المشهود أو المعاين فحسب ، بل تمتد كذلك إلى العالم المحتمل .

ويدهى أن اللغة ليست مصنفة تصنيفاً حاسماً وفقاً للأهداف التى تحققها ؛ فإن عبارة واحدة قد تحقق أكثر من هدف فى آن واحد ، وإن عدداً من العبارات قد يسعى إلى تحقيق هدف واحد[٥] .

وخلاصة ذلك كله أن الظاهرة اللغوية تنبسط على مساحة الحياة البشرية طولاً وعرضاً على نحو يحول دون الإمساك بكل أطرافها وأبعادها ، وأنه ربما كان أهم أبعادها بصفة عامة أنها واقعة فى قلب الحياة وليست مرآة أو أداة ـ مجرد أداة ـ لإدراكها ، وأنها القرين الملازم للإنسان أكثر من ظله ، والمحقق لأغراضه وأهدافه .

١ - ٣ وإنه لشىء مذهل حقاً أن يتأمل المرء فى حقيقة أن كل الناس منذ البداية حتى النهاية ، على مستوى الفرد (ودعنا ممن أصيبوا بالخرس) وعلى مستوى البشرية ، يستخدمون اللغة ويشاركون فى لعبتها . والحق أنها اللعبة العالمية الكبرى ، التى تسمح لكل إنسان أن

يدخل فيها ، بل أقول إنها تفرض عليه الدخول فيها فرضاً ، على خلاف المألوف فى كل الألعاب ، حيث نختار منها ما نريد عندما نريد . وقد تخترع ألعاب جديدة يقبل عليها أكبر عدد من الناس فى أنحاء العالم كافة ، ولكن لن تكون هناك لعبة ـ مهما أتيح لها من الانتشار فى زمن بعينه ، أو حتى فى أزمنة متطاولة ـ تدانى لعبة اللغة فى شمولها للجنس البشرى . وكما أن لكل لعبة أصولاً وشروطاً تنظم أحداثها وأساليبها ، وتكون ملزمة لكل لاعب ، مع فسح المجال فى الوقت نفسه لقدر من الحركة الشخصية الحرة ، فكذلك الأمر بالنسبة إلى لعبتنا الكبرى : اللغة .

وإذا كانت كلمة « لعبة » ترتبط فى أذهاننا ـ على نحو ما ـ بالشىء الهابط أو التافه أو ما إلى ذلك ، فإنها فى سياق الفلسفة اللغوية لا تحمل شيئاً من هذه الإيحاءات . ولو أننا قلنا « أيديولوجيا اللغة » بدلاً من « لعبة اللغة » لما اختلف الأمر ، أو لما اختلف كثيراً ، على أساس أن الأيديولوجيا مجموعة من الأنساق الفكرية ، ينتظمها نسق فكرى موحد ، وتحقق أهدافاً محددة . ولو أننا تأملنا فى لعبة كالشطرنج مثلاً لاتضح لنا المعنى ؛ فكل قطعة من القطع الست النموذجية التى تتحرك على الرقعة إنما تمثل نسقاً بعينه من الحركة ، يتوازى جزئياً ويتقاطع جزئياً ـ مع اختلاف فى النسبة ـ مع سائر الأنساق التى تمثلها القطع الخمس الأخرى . ولكن هذه الأنساق جميعاً تلتئم فى نسق موحد يهيمن على حركة هذه الأنساق ويوجهها ، من أجل تحقيق هدف واحد محدد ، هو « موت الملك » . وكذلك الأمر فى اللغة ؛ فهى بمثابة مجموعة من الأنساق أو النظم ، كالنظام النحوى ، والنظام الدلالى ، والنظام الوظيفى ، التى تتوازى جزئياً وتتقاطع جزئياً ، من أجل تحقيق أهداف محددة (سبقت الإشارة إليها إجمالا) . لكن قطع الشطرنج (أو مجموعة الأنساق المتحركة والمتضافرة فيها) لا تتحرك فى الفراغ ، بل فوق رقعة لها نسقها الخاص كذلك . والرقعة التى تتحرك فيها النظم اللغوية هى الحياة البشرية . وكما أن نظام رقعة الشطرنج يصنع حدوداً لنظم حركة القطع عليها ، فكذلك الأمر بالنسبة إلى الحياة البشرية ؛ فهى الإطار المرجعى الذى يحدد حركة النظم اللغوية المختلفة ، كما أنها تجعل للأهداف الأخيرة من هذه النظم مغزى .

من ثم فإنه ينبغى لنا ـ قبل أن نعرض لهذه النظم المشكلة لأيديولوجيا اللغة ـ أن نتعرف الخلفية القائمة وراء هذه الأنظمة ، وما عساها أن تشرح من أبعاد . وينشعب النظر فى هذا الأمر فى اتجاهين ؛ أحدهما يكرس ثنائية ذهنية واجتماعية فى شرح الظاهرة اللغوية ؛ والثانى يكرس ثنائية أخرى فى الاستعمال اللغوى ، لها بعدها التاريخى .

١ ـ ٤ ولأمر ما نبدأ الآن بالاتجاه الثانى ؛ ويقوم على أساس من ثنائية اللغة والأسطورة . هل الكلمة logos والأسطورة mythos شيئان مختلفان حقاً ، أم هما شىء واحد ؟ وهل انقضى زمن اقترانهما بحيث لم يعد للغة أدنى تعلق بالأسطورة ـ فى زمننا الراهن على أقل تقدير ؟ وكيف ينشأ التوسع فى اللغة ؟ هل هو مرتبط ـ على نحو ما ـ بأساطير العصر التى تنشأ نتيجة لضرورات حيوية فتشتق لنفسها صيغاً لغوية وتراكيب جديدة ؟ ولكن هل يمكن أن تنشأ الأسطورة ويكون لها دور فى عصر كعصر التكنولوجيا حتى يرتبط بها التوسع فى المجال اللغوى ؟

ذلك بأن نمو الظاهرة اللغوية واتساع مجالها كانا شديدى الارتباط دائماً بتطور خبرة الإنسان بالحياة على مدى الحقب المتطاولة .

٢ ـ ١ إن هناك كلاماً كثيراً يجاب به عن هذه الأسئلة فلنحاول إذن أن نركز منطق هذا الكلام .

٢ ـ ١ـ١ ومنذ البداية نستطيع أن نلمس نوعاً من التوحيد من حيث الأصل بين اللغة والأسطورة . ويقرر كاسيرر هذه النظرة بشكل حاسم حين يذهب إلى أن « انحدار اللغة والأسطورة من أصل واحد أمر لا شك فيه »[٦] . وعلى الرغم من الوضوح الكلى لدلالة هذه العبارة فإن كاسيرر يستدرك مباشرة بأن اللغة والأسطورة غير متماثلتين فى تكوينهما بأى حال ؛ إذ يظهر فى اللغة على الدوام طابع منطقى بمعنى الكلمة ؛ أما الأسطورة فتبدو كأنها تتحدى كل القواعد المنطقية ؛ فهى مشوشة ، متقلبة ، ولا عقلية .

وهكذا يبدأ كاسيرر بالتوحيد بين اللغة والأسطورة من حيث انحدارهما من أصل واحد ، ثم ينتهى إلى التمييز بينهما على أساس من المنطقية واللا منطقية ، لكى يواجه مشكلة الربط بينهما بوصفهما ظاهرتين غير متوافقتين . وعند ذلك يعود إلى أفكار ماكس مولر الخاصة بالعلاقة بين اللغة والأسطورة ، فيعرض عناصرها الأساسية ، على نحو يبدو معه كأنه كان من الصعب عليه الإفلات من تأثيرها .

٢ ـ ١ ـ ٢ ويحاول « فيليب هويلرايت » فى الفصل الممتع الذى كتبه عن « التناول الدلالى للأسطورة » أن يشق طريقاً فى الجدار المصمت الذى أقامه ماكس مولر ، والذى حاول كاسيرر أن ينفذ منه ولم يستطع . ومن ثم فقد عرض لتعريف الأسطورة عند كاسيرر و « رتشارد تشير » ، وكيف تناولها الأول بوصفها موضوعاً يتعلق فى المحل الأول بالإدراك الحسى ، فى حين رأى الثانى فى الأسطورة نوعا من الإبداع الفنى صادراً عن الخيال . وفى رأى الكاتب أن كلتا النظرتين قاصرة . ومن ثم فإنه ينتهى إلى ضرورة التفريق بين ثلاثة أنماط متعاقبة من الأسطورة ، هى : النمط الأولى ؛ والنمط الرومنسى ؛ والنمط المكتمل . وقد كان هدفه من التمييز بين هذه الأنماط الثلاثة ، أو هذه المراحل الثلاث ، هو التركيز على النمط الأولى أو المرحلة الأولى ، لمزيد من التحليل والتوضيح . ولحسن الطالع أن هذه المرحلة الأولى من حياة الأسطورة هى التى يُظن فيها التوحد مع اللغة بوصفها نشاطاً إنسانياً . ويبرر الكاتب تركيزه على هذا النمط الأولى بقوله : « إن الأسطورة فى الجانب الأولى منها تتضمن علاقة خاصة باللغة ؛ وإن سبر أغوار هذه العلاقة يلفتنى بوصفه طريقة مفيدة فى استكشاف شىء عن طبيعة الأسطورة واللغة على السواء . ولسوء الحظ أن فريدرش ماكس مولر ، علامة القرن التاسع عشر الضخم ، قد عكر مياه هذا النهر على وجه الخصوص بملاحظته المستفزة ، التى يذهب فيها إلى أن الأسطورة (مرض) اللغة ، وبدوامات الشك التى تبعت ذلك ، فيما إذا كانت أمثلته الاشتقاقية نموذجية على نحو كافٍ . فعلى الرغم من أن المرض قد يكون له جانبه الإبداعى ـ كما تبرهن على ذلك اللؤلؤة فى المحارة ، والرباعية الأخيرة لبيتهوفن الأصم ـ فإن الكلمة (مرض) تنطوى على حكم مسىء ، يبدو تعسفياً بشكل كاف بالنسبة إلى الشاهد »[٧] .

والواقع أن ماكس مولر كانت دراساته فى فقه اللغة (الفيلولوجيا) فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر قد أفضت به إلى الاعتقاد بأن الأساطير إنما صيغت على أساس من الاستعارات اللغوية الأقدم ، التى كانت الطريقة المألوفة فى تعرف الأشياء وملاحظة الطبيعة ، والتى كانت ذات طابع تشخيصى anthropomorphical . ففى تلك المرحلة المتقدمة لم يكن الإنسان قد وصل إلى مستوى التجريد الذى يمكنه من أن يقول شيئاً بسيطاً مثل : « أقبل الليل » ، بل وجد نفسه مضطراً إلى أن يقول « إن القمر يقبل إنديميون (الشمس) قبلة النوم » . وفى المراحل المتأخرة ، عندما كانت معانى هذه الاستعارات قد فقدت مع مرور الزمن ، اخترع الناس حكايات تفسر تلك الاستعارات . ومن ثم عدت الميثولوجيا « مرضاً لغوياً »[٨] . ويقول ماكس مولر فى كتابه « محاضرات فى علم اللغة » Lectures on the Science of Language : « ليست أغلبية الآلهة الوثنيين سوى أسماء شعرية أتيح لها شيئاً فشيئاً أن تصبح دالة على شخوص دينيين لم يخطروا قط فى ذهن مخترعى تلك الأسماء الأصليين »[٩] .

وسواء أكان ما صنعه ماكس مولر تعكيراً لموضوع العلاقة بين اللغة والأسطورة أم لم يكن ، فمن الواضح أن حديث هويلرايت عن ثلاثة أنماط تمثل ثلاث مراحل من حياة الأسطورة لا يبتعد كثيراً عما قرره ماكس مولر من تحول الاستعارة اللغوية (فى مرحلة استخدام اللغة الأولى أو الأولية) إلى الأسطورة الوثنية ، وتحول أسماء الأشياء لكى تصبح أسماء آلهة (وذلك فى المرحلة التالية ، التى كان فيها ذلك المرض اللغوى قد استفاض) .

ونستطيع أن نخلص من هذا إلى أن لغة الاستعارة هى لغة المرحلة الأولى ، وأن هذه الاستعارات هى بمعنى ما ضرب من الأساطير الأولية ، تحول ـ مع مضى الزمن ـ إلى أساطير تشكل معتقدات المرحلة الوثنية فى حياة الإنسان . وفى هذا الاتجاه من التفكير كان « جون كرو رانسوم » صريحاً حين قرر أن « الأساطير تصورات ولدتها الاستعارة »[١٠] .

٢ - ١ - ٣ على أننا حين نتحدث عن الاستخدام الاستعارى للغة فى تلك المراحل الأولى من حياة البشرية لا ينبغى أن يُفهم من هذا أن الإنسان فى تلك المراحل كان يدرك أنه إنما يستخدم اللغة استخداماً استعارياً . « ففى الوقت الذى يستطيع فيه الشاعر أن يوجه تيار المعانى المتداعية فى نفسه بطريقة واعية ، يُفترض فى الرجل البدائى أنه يجهل المسافة بين انطباعه المباشر عن الحقائق ، والعبارات التى وجدها للتعبير عن هذه الحقائق . لقد كانت عباراته وصوره تمثل بالنسبة إليه حقائق واقعة ، وكان الارتباط عنده بين الحقيقة الواقعة والصورة ـ وفقاً لما تقرر ـ ارتباطاً حقيقياً ، حتى إن الصورة أو الرمز كان يُعادَل بالشىء نفسه . وفى هذه الحالة بعينها من حالات العقل استَخْفَت جُذور الشعر ، كما استخفت الجذور البعيدة للاستعارات والموتيفات الكامنة فى المادة التقليدية »[١١] . ومن جهة أخرى فقد « ارتبطت الاستعارة بممارسة على أوسع نطاق ، تتمثل فى استخدام ألفاظ بديلة ـ « ألفاظ محرمة Tabu » ـ لتحاشى الخطر المفترض ، الذى تتضمنه الإشارة إلى أشياء بعينها بطريقة مباشرة للغاية ، عن طريق استخدام أسمائها العامة »[١٢] .

وفى وسعنا الآن أن نقول إن اللغة الاستعارية فى استخدامها البدائى ليست لغة مختارة ومنظمة بعناية لكى تدل على أشياء خارجها . إنها تظل هى الأشياء نفسها بقدر ما يعيها الإنسان . وهى فى هذا المستوى تحقق هدف تعرّف الأشياء الجديدة ؛ أى أن نموها هو نمو لمجموع العلاقات التى تربط الإنسان ـ معرفياً ـ بالأشياء . وبقدر ما تكون هذه اللغة مؤشراً يحدد دائرة الإنسان المعرفية ، تقوم هذه اللغة ـ فى المستوى الآخر ـ بحماية الإنسان من الأخطار المتوهّمة ؛ إذ تهىء له تحاشى ذكر أسماء العناصر التى يحتمل أن تكون حاملة لتلك الأخطار .

٢ - ٢ إن هذه الأفكار المتعلقة بأوليات اللغة فى استخدامها الاستعارى ، الذى يشكل ضرباً أولياً من الأساطير ، والذى ارتبط ارتباطاً مباشراً بأهداف تعرف الإنسان ما حوله من أشياء ، وتجنب ما كان يظن أنه يشكل خطراً على حياته ، والذى تحول فيما بعد إلى أساطير تشكل المعتقدات الوثنية ـ كل هذا يؤكد حقيقة مهمة ، هى أن اللغة فى هذه الأطوار كانت ما تزال بمنأى عن الفكر المنطقى ، وإن ظل لها ـ على نحو ما ـ منطقها الخاص بطبيعة الحال .

٢ - ٢ - ١ إن أى محاولة لدراسة طبيعة اللغة ووظيفتها فى تلك الأطوار السابقة على المنطق كان من الممكن أن تنتهى إلى مجرد فروض تقبل أو لا تقبل ، كتلك الفروض المتعلقة بظهور اللغة فى العالم ، أو بمعجزة مولدها . ولكن لحسن الحظ أن الأمر هنا يختلف ؛ لأن اللغة فى صورتها السابقة على المنطق لم تكف فى يوم من الأيام عن أن تؤكد وجودها . ومن ثم فإن مجال التجريب بالنسبة إلى هذه الفروض ما يزال مستطاعاً . ويكفى أن نراقب أنفسنا فى غير أوقات التزاماتنا الرسمية (أعنى بالمواقف الرسمية تلك التى نتحرى فيها أن نتكلم بالمنطق ، حيث يكون المنطق هو الوسيلة المطلوبة للكشف أو للإقناع) ، فإننا كثيراً ما نتناسى حدود المنطق ونخرج عن رقابته ، ونشكل خطابنا بمعزل عنه ، ومع ذلك يؤدى هذا الخطاب وظائف حيوية لا يمكن رفضها أو التقليل من قيمتها وأهميتها . إن أثراً من منطق الأسطورة ما زال يتغلغل فى هذا المستوى من الاستخدام اللغوى ، على نحو يتيح لنا أن نتمثل التكوين البدائى للجملة ، الذى نصفه اليوم بمصطلحاتنا المتأخرة زمنيًا بأنه تكوين استعارى أو مجازى بصفة عامة . وحقيقة الأمر أن نسبة عالية للغاية من استخدامنا العامى للغة (بعيداً عن اللغة التى نتحرى فيها حدود المنطق) هى من هذا الطراز من الاستخدام الاستعارى أو المجازى ، دون أن تكون لدينا ـ ونحن نمارس الخطاب اللغوى ـ أدنى نية لأن نجعل خطابنا استعاريًا أو مجازيًا[١٣] . ومعنى هذا أن هذا الضرب من الاستخدام اللغوى ، الذى نسميه استعاريًا أو مجازيًا هو سابق على مرحلة التجريد التى نتعامل فيها مع الكليات . وإذا كان الاستخدام الشعرى للغة يتميز بأنه استخدام استعارى أو مجازى فإنه يئول فى ذلك إلى الضرب القديم من الاستخدام ، الذى ما زال يفرض نفسه ـ على نحو أو آخر ـ فى كلامنا اليومى . إنه ليس مرحلة تالية لمرحلة التجريد ، ولكنه امتداد لمرحلة الاستخدام العفوى للغة ، الذى تميز منذ اللحظة الأولى باستعاريته أو مجازيته . ويبقى بعد ذلك السؤال : كيف يتكون ذلك الضرب من الاستخدام اللغوى ؟

٢ - ٢ - ٢ لقد اقترح هويلرايت وصفاً لهذا الضرب من

الاستخدام كلمة diaphor ، وعنى بها ما تعنيه كلمة metaphor فى بعض الكتابات الحديثة ، وفقاً لما حدده هربرت ريد لها بأنها « التعبير عن فكرة مركبة ، لا عن طريق التحليل ، ولا عن طريق التقرير المباشر ، ولكن عن طريق الإدراك الحسى المباغت لعلاقة موضوعية ما » . ولما كان هذا الضرب من الاستخدام مميزاً أساسياً للنمط الأولى للأسطورة عنده ، فقد راح يحلل كيفية تكوّنه وانتشاره على أوسع نطاق . وقد انتهى إلى أن « هناك حركة دلالية سابقة ، تعمل بطريقة سابقة للوعى غالباً ، عن طريق إدماج مجموعة من العناصر الأولية (الخام) للتجربة ـ كالكيفيات والقدرات والإيحاءات المفعمة بالعاطفة وما إلى ذلك ـ فى الوحدة النوعية التى يمثلها رمز بعينه . وهذه المعانى البدائية يشكلها نوع من (الحركة) (phora) الدلالية ، من خلال (dia) عدد من العناصر التجريبية ، التى يربط بينها فى المحل الأول ـ بلا شك ـ نوع من التآلف المبهم، ولكنه تآلف عاطفى مشحون بدرجة عالية ، ومُعْد على مستوى القبيلة ، ثم يأخذ شيئاً فشيئاً شكل التقليد القَبَلى »(١٤) .

وهذا التحليل يصدق على تلك المراحل التاريخية المتقدمة من استخدام اللغة ، ولكنه يصدق كذلك على حالات كثيرة من استخدامنا للغة فى ظروف بعينها . وقد استخدمنا ـ وصفاً لاستخدامنا اللغوى فى هذه الحالات والظروف ـ مصطلح « التعبير » (لاحظ معنى العبور فى الصيغة العربية ، ومعنى الإخراج عن طريق دفع الشىء الداخلى إلى الخارج فى الصيغة الإنجليزية والفرنسية ex—pression وفى الصيغة الألمانية Aus — druck على السواء) .

ولا أدرى أكان هذا المصطلح نعمة أم نقمة . وعلى كل فإن هذا المصطلح يُستخدم وصفاً أقرب إلى الدقة فى الحالات التى تتعلق بالأمور العاطفية ، حيث يخترق الخطاب اللغوى الحواجز المفروضة ، نتيجة للإحساس بقصور أشكال الكلام الدقيقة فى منطقيتها عن أن تفى بكل المعانى المقصودة ، فى سبيل أن يعبر عن أكثر العناصر مراوغة فى المواقف والمواضع المعقدة . « وفى هذا الانطلاق العفوى العارض ؛ المجاوز للخصائص الشكلية والعرفية للغة ، ربما كنا أقرب ـ على نحو ما ـ إلى ظروف الكلام البدائى (وليس فى وسعنا أن نعرف إلى أى مدى) منا فى بياناتنا وتحقيقاتنا المنطقية »(١٥) .

ويفضى بنا هذا التحليل إلى تقرير التشابه إلى حد التطابق فى خصوصيات لغة الخطاب البدائى (الاستعارى المجازى ثم الأسطورى) ، والخطاب الشعرى ، والخطاب اليومى ، الذى لا يلتزم صرامة المنطق ، بل يخرج على الأعراف المقررة فى الاستخدام المنطقى للغة (أى على اللغة فى صورتها المتطورة) لكى يحمل وجهة نظر خاصة ، أو عاطفة خاصة ؛ وكلتاهما تستند دائماً إلى أيديولوجيا ما ، وتسعى إلى تأكيدها فى الوقت نفسه .

وحتى الآن نكون قد عرضنا لقضيتين أساسيتين . القضية الأولى تتعلق باللغة بوصفها نشاطاً وفعاليات تقع فى قلب الحياة ، وليست مرآة تنقل الحياة أو تعكسها . وهذا معلم أساسى فيما نسميه أيديولوجيا اللغة . والقضية الثانية تتعلق بالممارسة العملية للخطاب اللغوى حين يكون تحقيقاً لذلك النشاط وتلك الفعاليات ، بدءا من الخطاب الأسطورى فى شكله الاستعارى أو المجازى القديم إلى الخطاب اليومى . والقضيتان ـ كما هو واضح ـ غير منفصلتين ، بل هما متكاملتان .

٣ - وننتقل الآن إلى قضية أخرى ذات شقين ولكنهما متكاملان كذلك ، ولا ينبغى أن يفهم أحدهما بمعزل عن الآخر ؛ وأعنى بذلك وضعية اللغة بوصفها عملية عقلية من جهة ، ونشاطاً اجتماعياً من جهة أخرى . وقد نشر العالم اللغوى نوام تشومسكى فى عام ١٩٦٨ كتاباً بعنوان « اللغة والعقل Language and Mind » ، ذهب فيه إلى أن الألسنية تنتمى فى جانب منها إلى سيكلوجيا المعرفة cognitive psychology ؛ لكن هذا الانتماء لا يلغى انتماء اللغة إلى المجتمع كذلك . وهذا الانتماء هو ما يبحثه فرع آخر من الألسنية ، هو ما يسمى « الألسنية الاجتماعية Socio - linguistics » . وهذان الفرعان من علم النفس والألسنية يحددان معا إطار الظاهرة اللغوية وأبعادها .

٣ ـ ١ ظاهر الأمر أننا نفكر باللغة ، حتى عندما نفكر فى اللغة ذاتها ؛ وهذه مفارقة من شأنها أن تعقد الأمور ، شأن كل الأشياء التى تصبح موضوع ذاتها . ولكن هذا يدل فى الوقت نفسه على علاقة التلاحم بين اللغة وعملية التفكير . والتفكير نفسه إنما يعمل فى مجال المدركات المتاحة له . ويتجه التفكير فى هذه الحالة إلى ما يصنف من المدركات تحت اسم المدركات الحسية . لكن العلماء المختصين بموضوع الإدراك الحسى « قد بينوا بصورة نهائية أنه ليس هناك عملية إدراك حسى صرف ؛ فليست هناك رؤية بَصرية دون تفكير . . وما نراه فى حقيقة الأمر يظل محدودا بالموضوع الذى ننظر إليه ، وبما نركز النظر عليه . وينتج عن هذا نسبة صغيرة مما كان يمكن أن نراه . وفى كل مرحلة من مراحل التفسير يزداد ما نفقده . والعقل لا يستقبل إلا أجزاء صغيرة مما كان قد أدركه بصفة مباشرة ، ثم يختزن ما هو أقل من ذلك »(١٦) . ذلك بأن مجموع المدركات التى تقع عليها الحواس لا يمكن أن تظفر أصلاً باهتمامنا ، فضلا عن أن تتسع الذاكرة لاحتوائها . إن عناصر أى مشهد تكاد لا تحصى ، ولكننا فى الوقت الذى نبصر فيه بهذه العناصر إجمالا لا نركز بصرنا إلا على عنصر واحد منها ، وربما على تفصيلة واحدة بعينها فى هذا العنصر . ثم يصبح هذا العنصر (أو هذه التفصيلة فيه) مدركا لنا تحت اسم بعينه ، يلخص أهم مشخصاته (الشكل والحجم واللون والملمس . . الخ) كما يأخذ فى الحسبان أبعاده الزمانية والمكانية . « وتتدخل اللغة فى هذه العملية فى مرحلة متأخرة ، حيث إنها معنية باختزان المدركات الحسية والأفكار . وعند ذاك يصبح كل ما له اسم قابلا لأن يكون مألوفا ، ويصبح من الأسهل تصنيفه وتذكره . والشىء الذى يحمل اسما هو وحده الذى يمكن الاتفاق بشأنه ؛ كما أن الإدراك الحسى القابل للإبلاغ ينبغى تشفيره لغويا . ومن ثم فإن اللغة ، كما يقدمها المجتمع ، تحدد نوع المدركات التى يحتمل أن تكون مدركات اجتماعية . وعندما تثبت هذه المدركات فى اللغة فإنها تصبح مغايرة لطبيعتها الأولى »(١٧) . ومن ثم فإن كلمات مثل : رجل ، أسد ، برتقالة . . الخ ، تصبح مدركات دون اعتبار للرجل الأول على التعيين ، والأسد الأول ، والبرتقالة الأولى ، التى كانت المدركات الحسية المباشرة . ونحن قادرون على استعادتها من ذاكرتنا كلما اقتضى الأمر ذلك .

ويفضى بنا هذا التحليل إلى حقيقة مهمة ، هى أننا نعرف من الأشياء ما نستطيع أن نتكلمه ، وأن عملية التفكير لا تتم بمعزل عما اختزنته الذاكرة من مدركات .

٣ ـ ١ ـ ١ كيف يمكن أن يكون للفظ ما معنى يصدق عند تداوله بين الناس ، مع التسليم بدور المدخل النفسى الذى يشرح لنا كيف يتأتى لنا أن ندرك معناه ؟ إذ يبدو أن المدخل النفسى وحده لا يكفى لشرح مصداقية الألفاظ فى حال تداولها . والواقع العملى يقول « إننا تعلمنا كيف نفهم هذه الألفاظ على نحو ما نفهمها ، عن طريق استماعنا إليها فى سياقات مناسبة ؛ فهذه السياقات هى ما يمنحها المعنى ؛ وإلا فأى معنى آخر يمكن أن يحمله اللفظ ؟ ومن ثم فإن أى نظرية تشرح معنى لفظ بعينه ، وتميل فى الوقت نفسه ، إلى إنكار حدوث هذه السياقات التى منحته المعنى ، لابد أن تكون زائفة »[١٨] . حتى على مستوى اللفظ المفرد ، الدال على شىء متعين ، يظل للسياق دور أساسى فى تثبيت معنى اللفظ فى الذهن . إنك تذهب مع طفلك إلى حديقة الحيوان وتقول له « انظر ! هذا أسد » . فى هذه اللحظة تكتسب اللفظة معناها . ومادمنا لا مناص لنا فى طفولتنا من أن نتعلم اللغة فإننا إنما نتعلمها عن هذا الطريق . « إن الطفل يتعلم المعانى أولا ، ثم بعد ذلك يتعلم كيف يمكن تحقيق هذه المعانى فى صيغة لغوية . وليس من المقبول على الإطلاق أن يقال إن الطفل يتعلم فى البداية كيف ينشىء أبنية مجردة Leere Strukturen ثم بعد ذلك يملؤها بالمعانى »[١٩] .

٣ ـ ١ ـ ٢ وكما يحصّل الفرد معانى الكلمات من خلال سياقاتها الاجتماعى فإن وعيه بالأشياء وبالحياة ينمو عن هذا الطريق ، وكذلك يتحقق كونه فردا فى المجتمع ، وتتوطد علاقته به . فاللغة هى الفاعل الحقيقى فى هذه الكينونة ، وفى توطيد هذه العلاقة . « إن الفرد ، ذكرا كان أو أنثى ، يحصل لغته عن طريق المجتمع الذى يعيش فيه ؛ وهذه اللغة هى الأداة الأساسية فى عملية التكيف الاجتماعى ، وهى التى عن طريقها يتشكل المجتمع وعى الفرد ويمتد من خلاله »[٢٠] . وسوف نعود إلى فكرة السياق عند الحديث عن النظام الدلالى للغة ، ولكننا هنا معنيون بصفة أساسية بكيفية تشكل معانى الكلمات فى عقولنا وفقا لما تقرره فى شأنها المؤسسة الاجتماعية ، وكيف أن عقولنا لا تتحرك فى عالم المعانى ـ ومن ثم لا تستخدم اللغة ـ خارج إطار الواقع الاجتماعى الذى نعيش فيه . وبعبارة موجزة أقول : إننا نستخدم عقولنا حقا فى التفكير ، ونستغل الحصيلة اللغوية التى استوعبتها ذاكرتنا فى التعبير عن أفكارنا ، ولكن ذلك كله مشروط فى قاعدته الأساسية بالوعى الاجتماعى الذى شكل معانى مفردات هذه اللغة من جهة ، والذى يمثل إطارا لتوجهنا اللغوى من جهة أخرى .

إن الواقع الاجتماعى يعرف أشكالا من التعارض والصراع بين فئات من الناس وفقا لانتمائها الطبقى ، بل فى داخل هذه الفئات كذلك . من ثم ينبغى النظر إلى اللغة على نحو أوثق ـ وفقا لعبارة « كروس » و « هودج » ـ « بوصفها أداة الوعى لدى مجتمع ما ؛ أى أنها طرح خارجى لأشكال هذا الوعى »[٢١] . وهذا ما يتيح للألسنية فرصة فريدة لتحليل الوعى لدى مجتمع ما ، والوقوف على منطلقاته الأيديولوجية . « ولن يكون من المستطاع شرح أشكال اللغة ووظائفها شرحا وافيا بمعزل عن علاقتها الفورية والمباشرة بالسياق الاجتماعى »[٢٢] .

٣ ـ ٢ على أن تشكيل المجتمع لوعى الفرد عن طريق اللغة لا ينبغى أن ينظر إليه بوصفه فعلا إيجابيا على إطلاقه . إننا ندخل فى مضمار لعبة اللغة ـ كما قلنا من قبل ـ غير مختارين ، بل نخضع ـ فى الغالب ـ لشروطها الخاصة ، بوعى منا أو بدون وعى . وليست هناك لغة خطاب يمكن أن توصف بأنها حيادية ؛ فلغة الخطاب ـ على تقارب بين بعضها وبعض ـ لغة منحازة بالضرورة ، على نحو أو آخر . ولابد أن يتأثر الوعى الذى تخلقه اللغة بهذه الخاصية فيها .

« إن اللغة ـ بحكم طبيعتها ـ منغمسة فى حياة المجتمع اليومية ، بوصفها الوعى العملى لهذا المجتمع . ولا مفر من أن يكون هذا الوعى منحازا ومزيفا false . وفى وسعنا أن نسمى هذا الوعى أيديولوجيا ، عندما نعرّف الأيديولوجيا بأنها بنية منظمة من الأفكار ، تم تنظيمها وفقا لوجهة نظر بعينها »[٢٣] .

فالوعى المنحاز أو المزيف ـ إذن ـ لا ينتج إلا عن لغة منحازة بحكم طبيعتها . ولن يغير من هذه الحقيقة ما نموه به على أنفسنا أحيانا عندما نزعم أن اللغة مجرد أداة للتواصل بين الناس ، وأننا إنما نستخدمها لمجرد أنها أداتنا لتوصيل ما نريد من معلومات أو أفكار إلى الآخرين . وما أكثر ما نتحدث عن مشكلة التوصيل عندما يكون الموضوع المطروح للمناقشة متعلقا بكفاءة اللغة فى خطاب ما ، فنقول إن اللغة فى هذا الخطاب موصلة أو غير موصلة . ويتعلق هذا بصفة خاصة بأنواع الخطاب الأدبى المختلفة ، حين ننظر فى مدى كفاءة لغة الكاتب أو المتكلم فى توصيل رسالته . وما أكثر ما جردنا العملية اللغوية كلها فى أركان ثلاثة : مرسل ، ومستقبل ، ورسالة . ويستفيض الكلام فى هذا الجانب لدى البنيويين الأوائل وغير البنيويين ، وفى الدراسات المتعلقة بسيميولوجيااللغة ، وقبل ذلك فى إطار النقد الحديث ، الذى أصبح الكثير منه تقليديا الآن ، وذلك عند الكلام عن توصيل الشاعر مثلا لتجربته ، والكاتب الروائى لوجهة نظره .

ولاشك أن اللغة ـ بمعنى ما ـ أداة للتوصيل ، ولكنها ليست أداة حيادية باهتة .

« إن اللغة أداة للتحكم بقدر ما هى أداة للتوصيل . وعليه فإن الصيغ اللغوية تسمح بنقل المغزى كما تسمح بتشويهه . وبهذه الطريقة يمكن التأثير السيىء فى المستمعين وإعلامهم بالشىء على السواء ؛ أو لنقل إنه يمكن التأثير السيىء فيهم (تضليلهم) فى الوقت الذى يفترضون هم فيه أنهم يتلقون المعلومات . ومن هنا تعد اللغة ذات طبيعة أيديولوجية بمعنى آخر لهذه الكلمة ، أكثر تعلقا بالسياسة : إنها تتضمن التشويه المنتظم فى خدمة المصالح الطبقية »[٢٤] .

ولكننا نكاد لا نلتفت إلى هذه الخاصية الثانية للغة ، خاصية التحكم ، فى حين أنها ربما كانت ـ بمعنى ما ـ أخطر من الخاصية الأولى ، لأنها الخاصية التى يمكن أن يتسرب التزييف عن طريقها . فإذا كانت اللغة إذن تشكل وعى الإنسان فإنها ـ بحكم طبيعتها ـ تزيفه كذلك ، دون أن يعى الإنسان ـ بطبيعة الحال ـ هذا التزييف (سنرى كيف أنه عندما يكشف الإنسان عن هذا التزييف أو يتكشف

التزييف له فإنه يتخذ موقفا رافضا للغة المتاحة ، باحثا ــ وما أعجب المفارقة ! ــ عن لغة أخرى) .

والسؤال المهم الآن هو : كيف تحقق اللغة ذاتها هذا التزييف ؟

إننا حين نكذب فإننا نزيف . هذا صحيح . ولكننا حين نكذب أيضا فإننا نعرف أننا نكذب ؛ أى أننا نصنع التزييف بأنفسنا . وهذا شىء يختلف كلية عما تنطوى عليه اللغة ذاتها من تزييف . وهذا الجانب من الدراسة لم ينل القدر الكافى من الاهتمام الذى ينبغى له . والأمر هنا يتعلق بدلالات العبارات أكثر مما يتعلق بدلالات الألفاظ . وقد أورد « إنجلكامب » ما ذهب إليه « جكلر » من أن إهمال علم اللغة لموضوع الدلالة يرجع إلى سببين ، أحدهما يتعلق بباطن اللغة والآخر بظاهرها . وبصفة عامة فإن الإمساك بالجانب المتعلق بمحتوى اللغة بصورة علمية هو أصعب من الوقوف على الجانب المتعين منها ، أى الجانب الذى يتمثل فى التعبير بصورة ملموسة ؛ فالوحدات التى تتمثل على مستوى الدلالة أكثر كثيراً منها على مستوى النحو أو الصوتيات . ذلك بأن ما هنالك من صيغ نحوية وأشكال صوتية أقل مما هنالك من المعانى[٢٥] .

وتقودنا هذه الملاحظة إلى حقيقة أن محتوى النص اللغوى مراوغ بحيث يصعب ضبطه على نحو ما يصنع علم النحو أو علم الأصوات اللغوية . وأهم من هذا ملاحظة أن المعانى ـ على ضخامة حجمها ـ إنما تتجسد لغويا فى عدد محدود نسبيا من الصيغ . وهذا ما يخلق مسافة كبيرة فى بعض الحالات ، بين الصيغة النحوية والمحتوى الدلالى للعبارة .

ولابد لتوضيح هذا من التمثيل . فحين ننظر فى صيغة بسيطة ومحددة للغاية ، فى جملة فعلية مثل قولنا : « استيقظ الطفل » ، وجملة فعلية أخرى مطابقة لها ، مثل : « انطلقت صفارات الإنذار » ــ تتحدد أمامنا العلاقة بين ركنى كلتا الجملتين ــ من الناحية النحوية الصرف ــ بأنها العلاقة بين فعل وفاعله . ولكن من حيث الدلالة الحقيقية يبدو الأمر مختلفا ؛ فالطفل هو فاعل الاستيقاظ حقا ، ولكن صفارات الإنذار ليست ــ فى حقيقة الأمر ــ فاعلة الإنذار . إنها لم تنطلق من تلقاء نفسها ، بل لابد أن شخصا ما يناط به إطلاقها هو الذى أطلقها . وعلى ذلك فهى أقرب إلى أن تكون ــ دلاليا ــ مفعولا بها من أن تكون فاعلا . وهكذا تعلن الصيغة النحوية عن حالة الفاعلية ، فى حين أنها تضمر ــ على المستوى الدلالى ــ حالة المفعولية .

لم يكذب من قال إن صفارات الإنذار قد انطلقت ، ولم نتواطأ نحن معه على الكذب حين صدقنا أنها انطلقت ؛ فالكذبة مستبطنة فى اللغة ذاتها . وهذا ما يؤهل اللغة لتزييف الحقائق .

٤ – وتقودنا الملاحظة الأخيرة إلى الوقوف على اللغة بوصفها نظاما عاما ينطوى على مجموعة من النظم المتكاملة والمتآزرة . ويمكننا الحديث عندئذ عن ثلاثة نظم تشكل فى مجموعها هذا النظام العام :

ــ النظام النحوى (وندرج فيه النظام الصرفى والنظام الصوتى ونظام الجملة) .
ــ النظام الدلالى (ويتعلق بالألفاظ كما يتعلق بالجمل) .
ــ النظام الوظيفى (أو ما يسمى بالنظام النفعى) .

٤ – ١ لكل لغة نظامها النحوى (وما يتبعه من أنظمة صرفية وصوتية وتركيبية) الذى يختلف قليلا أو كثيرا عن الأنظمة النحوية للغات الأخرى . من ذلك ــ مثلا ــ أن اللغة العربية تفضل أن يسبق الفعل فاعله ، مادام الأمر يتعلق بفعل حدث فى الماضى أو يحدث فى الحاضر أو سيحدث فى المستقبل ، مع أن منطق الأشياء يقول إن الفاعل قد وُجد قبل الفعل . تقول : « كتب محمد درسه » ، فيسبق الفعل محمداً الفاعل ، مع أنه ـ أعنى محمدا ـ كان موجودا قبل الكتابة . وكذلك الشأن فى حالة المضارع والمستقبل . حقا إنك تستطيع أن تقول : « محمد كتب الدرس » ، لكنك عندئذ تكون كمن يخبر بشىء عن محمد نفسه ، كما تقول : « محمد تليمذ » . والمسألة هنا ليست ــ كما قد يظن ــ مجرد عملية تقديم وتأخير تتم بصورة اختيارية صرف ، وإنما يتعلق الأمر بنسق من تصور الأشياء يحكم العلاقات بينها . والنسق الذى يؤثره منطق البناء النحوى للجملة العربية يقدم الفعل على فاعله ، بما يشى بأن الأفعال ــ على مستوى الوجود ــ لا الفاعلين ، لها الأهمية الأولى . وهناك حالات يتعذر فيها قلب الجملة بحيث يتأخر الفعل عن فاعله ؛ وذلك ــ مثلا ــ عندما يكون الفعل للاستقبال والفاعل ضميرا مستترا (سنريهم آياتنا فى الآفاق ــ سَنَسِمُه على الخرطوم) أو اسما ظاهرا (ولسوف يعطيك ربك فترضى) . . الخ . وفى الإنجليزية والألمانية والفرنسية يقوم فعل الكينونة بين المبتدأ (أو الموضوع) والخبر (أو المحمول) ليكون رابطة copula بينهما ، حتى عندما تقول ــ وياللمفارقة ! ــ على مات (أو ميت) Ali is dead ؛ حيث تثبت الصيغة النحوية الكينونة لعلى (الموضوع) ، وإن جاء الخبر (المحمول) ليقرر موته . ومع ذلك لا يسمح النظام النحوى فى هذه اللغات مطلقا بالتنازل عن هذه الرابطة . وفى اللغة العربية ــ على العكس ــ يرفض نظامها النحوى هذه الرابطة نهائيا (ولا سبيل إلى المماحكة فى أنها حذفت وجوبا أو أنها مقدرة) .

ولست هنا بصدد استقصاء النظام النحوى للعربية أو غيرها ، أو حتى مجرد التفلسف حول بعض شواهد هذا النظام ؛ فهذا أمر يطول شرحه ؛ ولكننى أردت أن أمهد مجرد تمهيد للحقيقة الكلية ، التى يقررها كريس وهودج حين يذهبان إلى أن « النحو فى لغة ما يمثل نظرية هذه اللغة فيما يتصل بالحقيقة الواقعة »[٢٦] . وعلى الدرس النحوى فيما بعد أن يكشف لنا مصداق هذه الحقيقة .

ومع ذلك يظل السؤال المهم فيما يتعلق لا بالنظام النحوى للغة فحسب ، بل بالنظم الصرفية والصوتية والتركيبية كذلك ، ألا وهو السؤال عن دور هذه النظم فى تقرير الخطاب . إننا قد نشرع فى تحليل الخطاب بدءا من نظامه النحوى أو الصوتى ، صعودا ـ أو إن شئت هبوطا ـ إلى مستواه الدلالى وإلى أهدافه ومغزاه . وهذا منطق مشروع ؛ أن نبدأ من الظاهر لكى ننتهى إلى الباطن . لكن القضية ليست هنا ؛ القضية تتعلق بمنشىء الخطاب ، أو بالأحرى بعملية إنشائه . عند ذلك يبدو لنا أن الآية معكوسة ؛ فليس من شأن منشىء الخطاب أن يشكل مقاصده الشكلية أولا ، وإنما يتخذ المتكلم قراراته ، ويشكل مقاصده ، وفقا لما يتطلب من متلقى الخطاب أن يفعله أو يعرفه ؛ بمعنى أنه يخطط للمعنى الكلامى المعين أولا ، ثم محتواه الدلالى المحدد ، ثم بعد ذلك يمنح هذا المحتوى صورة تركيبية

وشكلية وصوتية خاصة[٢٧] . وبهذا وحده يمكننا أن نقول إن هذه النظم الفرعية للغة لا تنفصل عن أهداف الخطاب ومقاصده العامة .

٤ - ٢ أما النظام الدلالى فيتعلق باللفظة المفردة ، بوصفها البنية اللغوية الصغرى micro — structure التى تحمل معنى (من الواضح أن الصوت اللغوى المفرد لا يحمل معنى فى ذاته) ، وبالجملة بوصفها البنية الكبرى macro - structure .

٤ - ٢ - ١ وإذا كانت التجارب التى أجريت فى مجال دراسة البنية العميقة للغة تشير بوضوح ـ كما يذهب إلى ذلك إنجلكامب ـ إلى أهمية العلاقات النحوية syntaktische relatione فى تنظيم المادة اللغوية فى ذاكرة الإنسان ، فإنها تشير إلى أكثر من هذا ؛ فهى تشير بكل وضوح إلى الدور الذى يقوم به معنى الكلمة فى تكوين الجملة[٢٨] .

وصحيح أن لكل كلمة معنى ؛ ولكن الملاحظة العامة تجعلنا نطرح هذا السؤال : وهل هذا المعنى ثابت فى كل حالات استخدامها ؟ ألسنا نقصد حين نقول إن فلانا يتلاعب بالألفاظ أنه يتلاعب بمعانيها ؟ وفيما يقرره إنجلكامب عن مدى ثبات معانى الكلمات ما يجيب عن هذا السؤال ؛ فهو يقول : « مع أنه ليس هناك معنى ثابت لكلمة ما فى كل مرة تستخدم فيها ، يحق للمرء أن يذهب إلى أن المعانى التى تجسم فى الألفاظ على شكل سمات،تتمتع بقدر كافٍ من الثبات لدى الأفراد ومن خلالهم ؛ وإلا تعذر قيام أى تواصل عن طريق اللغة . بم يتعلق تجسيد مستخدم اللغة لسمات يخلعها على كلمة بعينها ؟ إن ما يتجسد من المعنى فى كلمة بعينها فى موقف متعين ، يتعلق ـ من جهة ـ بتاريخ تعلم الفرد المستمع ، وعلى وجه الخصوص المتكلم ، ومن جهة أخرى بسياق الموقف المناسب ، الفعلى وغير الفعلى »[٢٩] . وهذا يذكرنا بما أوردناه من كلام جلنر عن السياقات وكيف تمنح اللفظ معناه ، وكيف أننا نفهم هذا المعنى ـ أو المعانى ـ من خلال هذه السياقات . (راجع ٣ - ١ - ١) .

وهكذا يستصفى اللفظ لنفسه حداً أدنى من المعنى المشترك ، يضمن به الحد الأدنى من الفهم والتواصل ، ولكنه يسمح ـ أو نسمح نحن له ـ بقدر من حرية الحركة ، صانعا حقلا أوسع من المعنى . إننا لن نتردد ـ عندما نستمع إلى كلمة « كلب » فى أن نستحضر فى أذهاننا صورة ذلك الحيوان الذى شاهدناه فى الخلاء أو فى البيت أو فى حديقة الحيوان أو فى كتاب يتحدث عن الكلاب . الخ . لكن المعنى الأخير الذى سندركه لهذه الكلمة يتوقف على مجموع السياقات التى استخدمت فيها الكلمة ، التى تتضمن حكما ما ، أخلاقيا أو جماليا ، على هذا الحيوان . وفى هذا المستوى يكتسب اللفظ قدرته أحيانا على المراوغة . والمعول فى هذا ـ مرة أخرى ـ على السياق الذى يرد فيه .

٤ - ٢ -٢ ومن الواضح ـ كما يقرر كولن بجز[٣٠] ـ أنه من التبسيط المفرط الفج ـ والمؤكد أنه إهانة لقدرات المتكلمين الإبداعية ـ افتراض أن التواصل بين (أ) و (ب) فى اللغة الإنجليزية (مثلا) يرجع ببساطة إلى أن (أ) ينطق كلمات إنجليزية بعينها ، لها معنى بعينه ، وأن (ب) يدرك معنى كلمات (أ) ، ومن ثم ينطق (ب) كلمات أخرى بعينها لها معان بعينها . . وهكذا . ولكن فى قلب هذا التبسيط المفرط تستقر حقيقة مهمة ، هى أنه إذا كان التواصل اللغوى ينجح فلأن هناك أعرافا . ويعض هذه الأعراف يتضمن وجوها من الاتفاق حول ما تعنيه الكلمة . ولا يعنى شىء من هذا إنكار أن المتكلمين ربما استخدموا الكلمة فى مناسبة ، أو ربما استخدموها بشكل متصل ، لأداء معنى أوسع ، أو على نحو استعارى ، ولكن لمجرد أن يؤكدوا أنه عند مستوى أساسى هناك ـ ولابد أن يكون هناك ـ أعراف . إن المتكلمين باللغة الإنجليزية مثلا يعرفون بالحدس أن هناك علاقات معنوية بعينها بين أجزاء لغتهم . وفى الوقت الذى كثيرا ما يكون فيه المتكلمون على غير اتفاق تام فيما بينهم حول ما إذا كانت هذه العلاقة المعنوية أو تلك قائمة أو غير قائمة بين مجموعتين من أجزاء اللغة الإنجليزية ، فإن هناك ـ على وجه العموم ـ اتفاقا عاما بينهم حول هذه العلاقات . وهذا معناه أن اللغة ، وعلى الأخص تلك الجوانب المتصلة منها بالمعنى ، تشكل نظاما عرفيا conventional system وليس تصنيفاً عرفيا conventional taxonomy .

٤ - ٢ - ٣ لكن المؤكد أن المعانى العرفية ليست هى ما يصادفنا على الدوام فى كل خطاب لغوى . ولذلك يفرق هويلرايت ـ وهو محق فى هذا ـ بين مستويين أو نمطين من الاستخدام اللغوى ؛ النمط الذى يسميه اللغة الصريحة steno - language (وهى اللغة ذات المعنى الصريح والدلالة المحددة) ، والنمط الذى يسميه اللغة المعبرة (على نحو ما يتمثل بدرجات متفاوتة فى الشعر والدين والأسطورة ، وفى لحظات من النثر الراقى ، كما يتمثل فى الحديث اليومى) . لكن هذا التحديد لا يعنى الانفصال التام بين هذين النمطين ، بل هما متكاملان ومتداخلان فى الاستخدام اللغوى ، وهما ـ بهذه المثابة ـ حصيلة إلى أبعد حد لنوعين متكاملين من الحاجات الدلالية ، هما ـ على حد تعبيره ـ « تحديد المعنى فى وضوح بوصفه وسيلة للتوصيل الكفء والمؤكد ، والتعبير الذى يبلغ أقصى درجات التشبع » . ثم يضيف أنه « من المؤكد أن هذين النوعين ليسا دائما فى صراع حقيقى ؛ فكثير من الأفكار اليومية ، التى نحتاج إلى توصيلها ، لا تنطوى من التشبع الوثيق الصلة بالموضوع إلا على قدر محدود . ولكن معايير وثاقة الصلة بالموضوع تتغير نتيجة للسياق ، والظرف ، والقصد »[٣١] .

عندئذ يمكن إجراء الموازنة على النحو التالى :

أولا فيما يتعلق بالألفاظ فإنها فى اللغة الصريحة يقتصر دورها على المعنى المحدد . وعندئذ لا تعنى كلمة « كلب » أكثر مما تعنيه على المستوى العرفى العام . أما فى اللغة التعبيرية فاللفظ قادر على أن يجاوز حدود معناه العرفى .

وثانيا فيما يتعلق بالجملة فإنها فى اللغة الصريحة تحمل علاقة بين مفرداتها ، تجعلها ـ ككل خبر من الأخبار ـ قابلة للتأكيد أو للإنكار ، وذلك حين نقول مثلا : « الكلب يعوى » . فكلمة « الكلب » منفردة لا تحتمل التأكيد أو الإنكار ، ولكن الخبر كله (الكلب يعوى) يحتمل ذلك . وفى الجملة التعبيرية لا تتضح هذه الحدود الصارمة ، وإن كان من الممكن أحيانا إدراك قدر ما من التشابه بينها وبين الجملة فى اللغة الصريحة ، من حيث قابليتها للتصديق أو الإنكار .

ويضرب لنا هويلرايت مثالا طريفا يوضح هذه الحالة الوسطى بين

مجرد التقرير القابل للتصديق والإنكار ، والتعبير الذى لا يحتمل هذا ، وذلك عندما نذكر لمضيفنا أننا قضينا معه أمسية ماتعة ، أو عندما نعلق على الجو فنقول « إن هذا اليوم جميل » . ففى هذه الحالة لا نكون منخرطين انخراطا كاملا فى محتوى ما نقول ، وإن كان فى صيغة تأكيد . فهذه الملاحظات التى نبذلها هى – على حد قوله – « أشكال من الأسلبة إلى حد ما فى لعبة المحادثة ، وإنها - من ثم - لا تلزمنا بالتماسك التام فيما نعتقده » . ثم يعود فيستدرك أن الأمر مع ذلك ليس مجرد أسلبة ؛ لأننا فى الوقت الذى قد نثنى فيه بقوة على مزايا الجو بقدر كبير من الإهمال ، لن نرغب فى أن نتمتم بعبارة « يوم جميل » - ما لم يكن ذلك تهكما - فى الوقت الذى يسقط فيه المطر مدرارا . ومن ثم فإنه فى حين يقع ثقل التأكيد فى هذه الملاحظات المعتادة شيئا ما فوق درجة الصفر ، فإنه لن يبلغ حد التأكيد التام الذى تحمله جملة إخبارية مقصودة (مثل : تمع وودزفيل على بعد عشرين ميلا) ، أو التأكيد المتعمد لقيمة ما (مثل : هذه خطة خسيسة)[٣٢] .

وهذا الشرح يضىء لنا ما يحدث فى لغة الشعر . فالمؤكد أن لغة الشعر ليست من ذلك النوع التقريرى الذى يحاول أن يؤكد شيئا ، والذى يقبل التصديق أو الإنكار . ولكنها كذلك ليست كلها من ذلك النوع التعبيرى ؛ إذ يتخلل الجمل التعبيرية فيها جمل تبدو تقريرية ، ولكن التقرير فيها من نوع « الجو جميل » ، و « قضينا أمسية ماتعة » ، ذلك النوع الذى يمثل الحالة الوسطى بين التقرير الصرف والتعبير الصرف ، أى التقرير الذى يدعونا إلى شىء ما من التصديق أو الإنكار ، ولكنه أقل من أن يكسب منا حالة الانخراط العقلى التام فيه .

وربما كان هذا التحليل أدق فى تقرير لغة الشعر وتصنيفها تصنيفاً يأخذ فى الحسبان حالتيها اللتين تؤكدهما الممارسة العملية . وهو أدق بالتأكيد من كل التعميمات الحماسية[٣٣] التى ترى فى لغة الشعر مستوى واحداً هو المستوى التعبيرى الصرف ، الاستعارى أو المجازى بصفة عامة .

٤ – ٢ – ٤ وقد ظفر الشعر فى عصرنا الراهن بعناية كثير من المشتغلين بالألسنية الحديثة من الأمريكيين والإنجليز ، الذين يشتغلون إلى جانب ذلك بالأسلوبية والبلاغة وجماليات الشعر ، وذلك على أساس أن موضوع البحث الألسنى هو اللغة ، وأن الشعر لغة ، فهو يقع إذن فى نطاق الآفاق الخاصة بالدرس اللغوى . وقد وجد هذا الاتجاه له أنصارا فى بلدان أخرى ، منها فرنسا ، وبخاصة فى الدوائر التى تضم أولئك الذين تقبلوا الدرس اللغوى الأمريكى (عند هاريس Harris أولا ثم عند تشومسكى Chomsky) بكثير من الحماسة . ومن ثم عدت اللغة الشعرية لغة فرعية ، شأنها شأن اللغات الفرعية الأخرى ، التى تتحرك داخل إطار اللغة الطبيعية .

وينبهنا رولف كلوبفر[٣٤] إلى ما دخل على هذا الوضع من تعديل على أيدى بعض الألسنيين ، الذين ذهبوا – متأثرين بأسلوبية بالى Bally أو اشبتسر Spitzer ، وباتجاهات علماء الأدب – إلى أن اللغة الشعرية لغة فرعية على ما يسمى اللغة العادية . وجوهر هذا الاتجاه يتمثل فى إفراد لغة الشعر عن لغات التواصل ذات الأهداف .

ثم يظهر وضع جديد أشد اختلافا من سابقه على أيدى أتباع مدرسة براغ البنيوية ، وفى مقدمتهم جاكبسون . ويختلف هذا الوضع عن الوضع الأول فى أنه يعد اللغة العادية نفسها واحدة ضمن عدد من اللغات . وهذا العدد من اللغات يشكل فى مجموعه لغة واحدة ، كاللغة الفرنسية مثلا أو اللغة الألمانية . ولما كان من شأن الدرس اللغوى أن يدرس هذه المجموعة من اللغات كلها ، فإن جماليات الشعر قد صارت تمثل مجالا من مجالات هذا الدرس .

ولكن هناك من يقلبون هذه الأوضاع رأسا على عقب ، حين يذهبون إلى « أن الشعر هو اللغة الأم للجنس البشرى » . ويدعم هذا التوجه الموقف المثالى الجديد ، الذى يرجع إلى فسلر ، والذى يذهب إلى أن اللغة الشعرية تستوعب اللغات الأخرى كلها . وهذا ماأكده « كوزيريو Coseriu » حين ذهب إلى أنه قد صار من الواضح أن اللغة الشعرية ليست وجها من وجوه استخدام اللغة ، ولكنها لغة **بمعنى الكلمة** ، بوصفها تحقيقا لكل الإمكانات اللغوية . ومن ثم تكون اللغات العادية واليومية والدارجة ، وكذلك اللغات الفرعية الأخرى ، فروعا على لغة الشعر المكتملة .

لكن جماعة « تل كل Tel Quel » ، وبخاصة كريستيفا ، قد أدخلت كذلك تعديلا على هذا الوضع ، حين ذهبت إلى أن لغة الشعر لا يمكن استيعابها بشكل محدد كما هو الشأن فى اللغات الأخرى ، ولكن بوصفها معرضا للانهائية الشفرة اللغوية .

وتفضى الأوضاع الثلاثة الأولى إلى الأخذ بأن المرء لابد أن يتقن اللغة أولا إتقانا تاما ، حتى يتمكن بعد هذا من استخدامها استخداما شعريا ؛ وأن هذا الاستخدام الجديد لايتاح تحقيقه إلا على أيدى أفراد لهم خصوصيتهم هم الشعراء . أما سائر الناس فإنهم - إذا صح إدراجهم فى هذا السياق - يمثلون القدرة على الاستقبال السلبى . ففى حين تستطيع طائفة الشعراء استغلال إتقانها اللغة ، يستطيع الآخرون أن يستقبلوا إنتاجهم فى وقت فراغهم ، أى منفصلا عن ممارساتهم اليومية . الأولون هم المبدعون ، والآخرون هم المستهلكون .

وفى نهاية هذا العرض المركز لاتجاهات اللغويين المحدثين فى دراسة الظاهرة اللغوية فى مجال الشعر ، يرفض كلوبفر تلك الأوضاع كلها ، من حيث إنها تطرح بديلا لا يمثل الحقيقة . ثم يذهب إلى أن المسألة ترجع إلى وجوه مختلفة للظاهرة نفسها ، ومن ثم فإنه لابد من الرجوع دائما إلى المصدر الأصلى المشترك ، على نحو ما يتبدى – دون انقطاع – فى التواصل اليومى . ففى اللغة اليومية يتضح لنا أن نظام اللغة المتعلمة لا يكف عن التغير ، تلبية لأهداف بعينها (وإن كان هذا التغير أيضا له نظامه) ، وأن هذا التغير يصبح فى الوقت نفسه مادة تستخدم فى إنتاج إمكانات إشارية جديدة . ومن ثم ينبغى أن يتجه البحث إلى الكشف عن كل ما هو شعرى ، فى الأمثلة البسيطة التى تتحقق فى التواصل اليومى ، من أجل إبراز تعيناتها المركبة فى مجال الشعر بعد ذلك .

وأيا ما كان التصنيف الصحيح للغة الشعرية فإننا أميل – كما لعله اتضح منذ البداية – إلى الربط بينها وبين لغة ما قبل الأسطورة المكتملة (أى اللغة الاستعارية المجازية) من جهة ، وبين لغة الخطاب العفوى من جهة أخرى (وهى – بطبيعة الحال – غير اللغة الصريحة) . ونستطيع الآن أن نقول إن الخاصية الإجمالية لهذه الأنماط

من النشاط اللغوى هى ما اصطلحنا على تسميته بالتعبيرية ، التى تظل محتفظة بقدر وإن يكن يسيرا من التقرير القابل للتصديق أو الإنكار . ويبقى بعد ذلك أن هذه الخاصية التعبيرية تكون فى هذه الأنماط هى الأغلب ، حيث تتحدد للجملة وظائف أخرى بمعزل عن تقرير الحقائق .

٤ - ٢ - ٥ ماذا إذن عن طبيعة الجملة التعبيرية ؟

من السهل أن نقول الآن إنها ليست فحسب ما نعرفه فى المصطلح العربى بالجملة الإنشائية ؛ لأننا نقبل الآن فكرة أن الجملة تكون تعبيرية وإن لم تكن إنشائية صريحة ؛ بل أكثر من هذا تكون الجملة التقريرية نفسها (أو ما يسمى بالجملة الخبرية فى المصطلح العربى) جملة تعبيرية فى حالات بعينها ، فيتحقق فيها (من الناحيتين الدلالية والوظيفية) ما يتحقق فى الجملة الإنشائية الصريحة .

وقد وقف هويلرايت[٣٥] طويلا عند الوظائف التى رأى أن الجملة التعبيرية تميل إلى أن تؤديها ، فرأى أنها تؤدى هذه الوظائف من خلال نزعات متعارضة بأعيانها . وهناك ثلاث من هذه النزعات المتعارضة ، بدا له أنها هى السائدة والجوهرية على نحو خاص . فالجملة التعبيرية أميل - فى رأيه - إلى أن تتضمن فى آن واحد ولكن مع اختلاف فى الدرجة - تتضمن التأكيد والمساءلة ، والطلب (أو الوعظ hortation) والقبول ، والالتزام commitment والأسلبة stylization .

٤ - ٢ - ٦ إن صيغ التأكيد العريضة ، التى نتناول فيها العالم ، تحتمل أن يكون فيها لمسة تساؤل . وهذا راجع - عند هويلرايت - إلى أن هذه الصيغ التأكيدية تمس الغموض الجذرى للأشياء ، الذى يفلت على الدوام من قبضة عقولنا . فإذا نحن قلنا مثلا جملة مثل : « خلق الله العالم » ، فمن الممكن تأكيدها بطريقة تقريرية (دجماطية) بوصفها تقريرا لايحتمل أى وجه من وجوه الاستفهام ؛ أو يمكن تأكيدها بتواضع عقلى مناسب ، حين نقول إن التقرير والاستفهام يمتزجان فى وحدة غير قابلة للانفصام ، كما هو الشأن فى الوجهين المحدب والمقعر للخط المنحنى . ذلك بأن تأكيدها بوصفها جملة تقريرية صرفا يتضمن مايلى : « لقد كان هناك سؤال ، ولكن هذا السؤال قد أجيب عنه ، ومن ثم لم يعد هناك سؤال » . لكن الأمر لايكون على هذا النحو إلا إذا كانت جملة « خلق الله العالم » مفهومة أساسا ؛ أى إذا كانت كلمات « الله » ، و « الخلق الأول » ، و « العالم » ، تحمل معانى نستطيع أن نلمسها وأن نقول - عبر التجربة - « هذا صحيح ! » . ولما كانت هذه الحالة ، أى التحقق الكافى لفكرة علوية transcendental ما عن طريق شواهد محددة من التجربة الإنسانية - ليس من الممكن احتمال حدوثها ، فإنه من المحال - بالمثل - أن تكون جملة « خلق الله العالم » تقريرا صرفا . ومن ثم فإن تأكيدها فى هذه الحالة هو من باب خداع النفس . ومن جهة أخرى يظل هناك تقرير يسكن الجملة ؛ والشخص المؤمن لايتنازل عن هذا العنصر التقريرى ، ولكنه مع ذلك يمزج شيئا تقريريا بشىء استفهامى فى موقف واحد ، هو بمثابة حيرة بين قاعدة إيمانية وتساؤل عميق . فإذا نظرنا إلى الجملة من الناحية الدينية وجدنا أنها تستخدم ألفاظا لاهوتية استخداما رمزيا ، للتعبير عن الوحدة الجذرية التى لا تنفصم ، بين المعنى المكتمل وما هو سرى غامض .

أما الثنائية التقابلية الثانية ، ثنائية الطلب والقبول ، فتثير عند هويلرايت مسألة التفكير الذى تمليه الرغبة wishful thinking . وهو يبدأ من ملاحظة أن كل أشكال التفكير والكلام التعبيرين يبدو أنها تتضمن عنصراً إلزاميا ما ، كأن يكون أمرا إلزاميا ، فى مثل قولنا : « ينبغى أن يكون الأمر على هذا النحو » ، أو يكون توسلا ضمنيا ، أو رغبة مضمرة . وهو يسمى هذا العنصر بالعنصر النفعى pragmatic، الذى وجده وليم جيمس ماثلا فى كل حكم ، سـواء كان دينيا أو دنيويا ، وسواء كان مثاليا أو ماديا ، مادام هذا العنصر يحمل أى تقرير لحقيقة مجاوزة لقرائن التجربة المباشرة ، القابلة للتحقق الفورى . ولما كانت الأحكام الدينية تقدم هذه الحقائق العلوية المقررة ، فإنه لا سبيل إلى إنكار اشتمالها على العنصر النفعى . ولكن من المهم بالقدر نفسه أن نعرف أن العنصر النفعى لا يكون قط هو كل مافى الأمر . وهو يؤكد هذا التحفظ على أساس أنه إذا كان هذا العنصر فارضا نفسه بشكل مفرط فإن ما ينتج عنه عندئذ يكون خيالا وليس دينا . ففى الحكم الدينى بحق - كما يقول - يقوم العنصر القسرى - فى مثل « ليكن الأمر هكذا ! » - بدور محدد بكل دقة ، بوصفه تعبيرا عن الولاء لطريقة عامة بعينها فى إدراك العالم وتفسيره ؛ وفى كل حالة خاصة يخضع هذا العنصر لموقف القبول ، مهما كانت أسباب هذا القبول ومناسباته . إن جملة « الله موجود » إذا كانت - كما يقول الكاتب - تمثل تأكيدا دينيا أسطوريا وليس مجرد فرض ميتافيزيقى ، فإنها تتضمن طلبا لطريقة بعينها فى رؤية العالم ، وإذعانا للالتزامات التى تستتبعها تلك الطريقة فى الرؤية[٣٦] .

وهناك إضافة مهمة من الناحية الدلالية فيما يتعلق بثنائية الطلب والقبول أو الإذعان ، قدمها عدد من المفكرين المحدثين حين أكدوا أولية ضمير المخاطب على ضمير الغائب . والأمر يتعلق فى جوهره بالمعرفة الإنسانية التى تتاح لنا من خلال الحديث عن الغائب ، حيث تتمثل العلاقة « أنا/هو » ، ومن خلال الحديث إلى المخاطب ، حيث تتمثل العلاقة « أنا/أنت » . وعلى مستوى العلم تستخدم العلاقة الأولى بالضرورة ؛ إذ يتم رصد حقيقة الشىء عن طريق ما يقال عنه من تقرير . لكن هذه العلاقة لا تكون كافية فى كل الأحوال ، بخاصة فى الحالات التى تتعلق بخبرتنا بالآخرين ، حيث تصبح العلاقة الثانية ضرورية . ذلك بأن معرفتنا بهم إنما تتحقق وتنمو من خلال التفاعل المباشر معهم ، حيث نتحدث إليهم ونستمع لحديثهم إلينا .

وتتضح لنا أهمية العلاقة أنا/أنت فى موقف الإنسان البدائى ، وكذلك فى موقف الشاعر ، من الطبيعة ، حين يتجهان إليها بالسؤال عن أسرارها وغوامضها ، وعما وراء مظاهرها وظواهرها من قوى خفية مهولة ، أو فعالة ومحركة ، وحين يستجيبان للإشارات التى تبدو لهما كما لو كانت إجابات عن تساؤلاتهما . وأيما طلب يوجه منهما إليها هو فى الوقت نفسه يتضمن قبولا لها .

وأما الثنائية الثالثة والأخيرة ، ثنائية الالتزام والأسلبة ، فتتعلق بالمواقف التى تدعونا فيها الظروف إلى أن نتكلم فإذا بنا - بالضرورة - نقرر بعض الأشياء العامة فى صيغ تبدو تأكيدية ، وإن كنا فى حقيقة الأمر لم نعمد إلى تأكيد محتواها ، بل لعلنا لم نعدها قضية نستفرغ فى دعمها كل طاقاتنا . إن مانقوله عندئذ هو فى حقيقته استجابة لما يتطلبه الموقف ، ولكنه فى الوقت نفسه ليس لغوا أو مجرد براعة أسلوبية ؛ إذ

مايزال له مصداقيته على مستوى الإخبار . ولنتصور جزءا من حوار بين شخصين تربط بينهما معرفة سابقة وإن كانت لأترقى إلى مستوى الصداقة ، على النحو التالى :

(أ) سعدت كثيرا بأخبارك الأخيرة . كان موقفك كريما .

(ب) شكرا ؛ هذا كرم منك .

(أ) أنت جدير بكل خير .

إن كلام (أ) فى مجموعه يشتمل على ثلاث جمل : فى الأولى منها يقرر شعورا شخصيا ؛ وفى الثانية يعلق على موقف ، وفى الثالثة يقرر حكما عاما فى شأن (ب) . ويعلن ظاهر هذه الجمل أن (أ) يؤكد فيها مجموعة من الأشياء ، تستند إلى قدر من الحقيقة ؛ لكنها — فى الوقت نفسه — لا تدل على انخراط كامل فيا تنطوى عليه من حقيقة ، وبخاصة الجملة الثالثة (أنت جدير بكل خير) ، التى تنطوى على تعميم فى الحكم ، يُحِل (أ) من التماسك لحقيقة ما يعتقد فى صاحبه . إنها من ذلك النوع من الجمل التى تؤكد ولا تؤكد ، والتى لا تحملنا على التصديق ولكننا نتقبلها بشىء من التصديق . وهذا ما ينعكس بصورة واضحة فى استجابة (ب) ؛ فجملته أيضا ما تزال من هذا الوادى نفسه . إنها لعبة الحوار فى موقف تؤسلب فيه اللغة من أجل أن تقول ولا تقول ، أو من أجل أن نقول مايُحِلّنا من أن نقول . وهذه هى خاصية الجملة التعبيرية على نحو ما ترد فى الخطاب اليومى وفى الشعر كذلك .

٤ - ٣ هذا فيما يتعلق بطبيعة الجملة والخاصية التعبيرية فيها . فماذا عن أهدافها العملية ، أو عن وظيفتها ؟ من الواضح أن تقرير معنى جملة ما ليس هو نهاية المطاف بالنسبة للعملية اللغوية أو النشاط اللغـوى ؛ فوراء المعنى meaning شىء نسميـه القصـد intention . وهذا ما عبر عنه برتراند رسل حين قال : « إذا قلت : « انظر ! هناك ثعلب » ، فإننى لا أحاول بـذلك أن أحـدث لدى المستمع حركة بعينها فحسب ، ولكننى أقدم إليه كـذلك دافعـا إلى الحركة ، عن طريق وصف معلم من معالم البيئة . وفى حالة الكلام الـروائى narrative speech يبدو الفـرق بين « المعنى » والأثـر المقصود إليه أكثر جلاء »[٣٧] . وهـذا الأثر (سـواء تعلق بالنـوايا الواضحة للمتكلم أو تحقق دون وضوح هذه النوايا له) هو ما يحقق البعد الوظيفى أو الهدف النفعى للخطاب اللغوى .

والفكرة الأساسية للنفعية تقول إننا عندما نتكلم فى سياقات بعينها فإننا نؤدى أعمالا اجتماعية بعينها . ومقاصد هذه الأفعال ، وكذلك تفسيرات هذه المقاصد من قبل المشاركين الآخرين فى الحديث ، إنما تقوم أساسا على عناصر من المعرفة والعقيدة . وتتميز سياقات التواصل بأن هذه العناصر تختلف لدى المتكلم عنها لدى السامع ، على الرغم من أنها تتداخل إلى حد كبير ، وأن عناصر المعرفة لدى السامع تتغير فى أثناء الحديث بصفة أساسية ، وفقا لأهداف المتكلم . ومن المألوف أننا عندما نعد بشىء أو نقدم نصيحة فإننا نريد من السامع أن يعزف أننا نعد أو ننصح . وهذه المعرفة هى نتيجة التفسير الصحيح للفعـل المقصود إليه غير المتجسد ، كما أننا نـريد من المستمـع — فى الوقت نفسه — أن يعرف « الشىء » الذى نؤكده ، أو نعد به ، أو ننصح به ؛ أى أن يعرف الحالة على ما هى عليه ، وما نرغب نحن لها أن تكون عليه ، وما ينبغى عمله ، أو ما نعتزم نحن أن نعمل ، فى موقف ما محتمل (هو الموقف الراهن فى الغالب)[٣٨] .

والتماسا لمزيد من وضوح الفكرة نقدم النموذج التحليل التالى :

لننظر فى جملة أبى نواس المشهورة : « دع عنك لـومى فإن اللوم إغراء » . وواضح أن هذه الجملة الكبرى مركبة من جملتين صغريين متصلتين . ولنبدأ بالوقوف عند الجملة الصغرى الثانية : « اللوم إغراء » . الموضوع هنا هو اللوم ، أيا كان شكله أو طريقته . ومادام الكلام موجها فى صدر الجملة الكبرى إلى المخاطب (دع عنك . .) فلابد أن هذا المخاطب يعرف شكل اللوم وطريقته المقصـودين فى الجملة الصغرى الثانية (اللوم إغراء) . وحين نقول «يعرف» فمعنى هذا أن هناك معلومة قديمة توضع بين يديه ، تتعلق بموضوع بعينه هو اللوم . وما دمنا قد وصلنا إلى أن هناك معرفة قديمة متضمَّنة فى كلمة « اللوم » فى هذا السياق ، أى فى هذا الموقف على التعيين ، الـذى يتحـدث فيه الشـاعر إلى مخـاطب بعينه (بغض النـظر عن حضوره الجسمانى فى الموقف أو عدم حضوره ؛ فهذه مسألة أخرى) ، فلابد أن نذكر أن هدف المتكلم لا يكون مقصورا على تقديم معلومة قديمة (إلا إذا كان قد قصد إلى تأكيد هذه المعلومة بصفة خاصة) ، بل هناك دائما معلومة جديدة وراء كل خطاب (وعندئذ يصبح تأكيد المعلومة القديمة نفسه هو الشىء الجديد فى العبارة ، حين لا تكون هناك معلومة جديدة كل الجدة) . والمعلومة الجديدة هنا يحملها الخبر فى الجملة الصغرى ، ويتمثل فى لفظة « إغراء » .

والجدة هنا لا تتمثل فى مجرد الإخبار عن الشىء المعروف — وهو اللوم — بإضافة حقيقة جديدة إليه ، بل بإضافة حقيقة (أو ما يعتقد المتكلم الشاعر أنه حقيقة) غير متوقعة ، أو هى — على الأقل — حقيقة مختارة من بين عدد من الحقائق الأخرى المحتملة ؛ فقد كان من الممكن أن يقول المتكلم : « اللوم غير مجدٍ » ، أو « اللوم مؤذٍ » ، أو « اللوم مفسد للمودة » . . الخ . ولكن الحقيقة التى اختار المتكلم الإخبار بها عن اللوم كانت مفاجئة ومدهشة ، بقدر ماتعكس اعتقادا جديدا له خصوصيته .

ومن الواضح هنا أن المتكلم قد استطاع — من خلال الدلالة التى يحملها اللفظ — أن يؤدى وظيفة التبليغ من جهة ، حيث نقـل إلى السامع معلومة ليست من قديم معلوماته ، وأن يحدث — من جهة أخرى — تغييرا فى معرفة المستمع ، الذى يكتسب هذه المعرفة الجديدة من خلال تفسيره للموقف الذى تعبر عنه لفظة إغراء ، والذى عبر المتكلم من خلاله عن معرفته الخاصة ، الناشئة عن إدراكه الخاص للموقف . وهذا التغير الذى طرأ على معرفة المستمع ، أو لنقل على موقفه ، لم يحدث إلا لأن الكلام الموجه إليه يفعل فعله — كما يقال — من خلال لهجة التأكيد التى تشمل العبارة كلها ؛ فالمعرفة الجديدة لن تكـون مقصـورة عـلى موضـوع الإغـراء ، بـل ستنسحب الجـدة فى « الإغراء » على الموضوع الأصلى كذلك ، وهو اللوم ، لتصبح الجملة كلها حاملة لمعلومة جديدة[٣٩] ، أو لنقل حاملة لاعتقاد جديد .

لكن الجملة الصغرى الثانية غير منفصلة بطبيعة الحال عن الجملة الصغرى الأولى ، بل إنها ترتبط بها — نحويا — بفاء التعليل أو فاء السببية . وإذن فالتأكيد الذى تتضمنه الجملة الصغرى — على المستوى الوظيفى — هو تأكيد شارح للجملة الصغرى الأولى (دع عنك لومى

= دع لومى) . ولكن بأى معنى هو شارح ؟ ربما كان الأوفق أن نقول إنه تعليق على الجملة الصغرى الأولى . ولكن التعليق هنا له وظيفة محددة ، هى حمل المخاطب على العدول عن موقفه الأول ، وهو موقف اللائم ؛ أى استبعاد موقف قديم له ، وإحلال موقف جديد محله .

إن الجملة الصغرى الأولى قد صيغت ــ دلاليا ــ فى صورة طلبية ، ولكن الطلب فى ذاته قد يكون له أكثر من وظيفة ؛ فقد يكون رجاء ، وقد يكون وعظا ، وقد يكون تحذيرا . . الخ . وهو طلب ينطوى فى الوقت نفسه على معرفة من المتكلم بموقف المخاطب ، وعلى تنبيه للمخاطب إلى أن المتكلم على معرفة بهذا الموقف . ولكن تحديد وظيفة هذا الطلب هنا تظل رهنا بالتعليق الشارح ، الذى يرد فى الجملة الصغرى الثانية ، والذى ينعكس على الجملة الصغرى الأولى .

ولننظر الآن فى فرض أن يكون الطلب هنا رجاء ؛ فإنه فى هذه الحالة كان لابد أن يكون التعليق الشارح مؤكدا لمعنى الرجاء فى هذا الطلب ، ولكان من المفروض عندئذ أن تكون الجملة الكلية هكذا : « دع عنك لومى فإن اللوم يؤذى نفسى » . وكذلك الأمر لو فرضنا أن الطلب هنا كان وعظا ؛ فقد كان من المفروض عندئذ أن تكون هذه الجملة على هذا النحو : « دع عنك لومى فلن تكسب من هذا شيئا » . وأخيرا فإننا إذا افترضنا أن هذا الطلب كان تحذيرا لكان المفروض أن تكون الجملة هكذا : « دع عنك لومى أو أقتلك » . وإذن فالأذى الذى يلحق بالنفس يسوّغ أن يكون الطلب رجاء ؛ وافتقاد الجدوى يسوغ أن يكون الطلب وعظا ، وتعرض المخاطب لخطر أن يفقد حياته يسوغ أن يكون الطلب تحذيرا . ولكن من الواضح أن التفسير الشارح الذى استخدمه المتكلم (الشاعر) ، أو المعلومة الجديدة التى أضيفت إلى المخاطب ، يستدعيان تفسيرا آخر لدى المخاطب ، يجعل من الطلب شيئا مختلفا عن الرجاء والوعظ والتحذير .

إن الصورة الأولية تتراءى أمامنا على هذا النحو : دع عنك لومى (الذى تعرفه وأعرفه) ؛ لأننى أعرف (وأنت لا تعرف) أن اللوم إغراء . وعلى هذا فسياق الكلام معرفى فى المحل الأول . ولكننا إذا تدبرنا الموقف فى سياقه الاجتماعى تبين لنا أن اللوم فعل يستند إلى مفهوم اجتماعى ، يهدف إلى تغيير وضع مستهجن أو مستكره أو غير مرغوب فيه بعامة من الناحية الاجتماعية . واللوم عندئذ مؤسس على معرفة اجتماعية بما هو مستكره أو غير مرغوب فيه . وهذه المعرفة الاجتماعية هى ضرب من رؤية المجتمع للعالم (ولم لا نقول أيديولوجيته؟!) فى تلك الظروف التى صاحبت فعل اللوم . ولكن المتكلم إذ يأخذ فى الحسبان هذه الحقيقة (أو هذه الرؤية أو الأيديولوجيا) ينتهى إلى فسادها وضرورة تغييرها . المخاطب إذن يريد أن يغير المتكلم باسم المجتمع ؛ والمتكلم يريد أن يغير المجتمع فى شخص المخاطب . تغيير بتغيير ، وجدل ضمنى . ومن ثم يمكننا أن نقول إن صيغة الجملة الصغرى الأولى وإن كانت ــ دلاليا ــ تعنى الطلب ، فإنها ــ من حيث الوظيفة البرجماتية ، وفى ضوء التحليل الكامل للجملة الكبرى ــ تستهدف تحريك المخاطب إلى تغيير موقفه ، والتوجه فى مسار جديد بل معاكس لمساره الأول ، تحت تأثير الاعتقاد الجديد المؤكّد من قِبل المتكلم (اللوم إغراء) . ولأننا لا نعرف مصطلحا جاهزا لوصف هذا الطلب فإننا نسمح لأنفسنا بوصفه الآن ــ مبدئيا ــ بأنه طلب **توجيهى** .

وعلينا الآن أن نلاحظ شيئا يتعلق ببنية الجملة الكبرى من جهة ، وبالتفسير الوظيفى أو البرجماتى لها . فقد رأينا أن جملة « اللوم إغراء » جاءت فى الترتيب تالية لجملة « دع لومى » . ومع أنها كانت التالية فإن التركيز كان عليها ، لا لشىء إلا لأنها هى التى أعطت الجملة الأولى السابقة عليها معناها . ومن ثم تبدو لنا العلاقة معكوسة بالقياس إلى الحالات الأخرى ، التى يكون فيها ترتيب الجمل محققا لترتيب الحقائق التى تنقلها (كأن يقول القائل مثلا : تناولت طعام الإفطار ، ثم خرجت إلى العمل ــ حيث يمكن أن تفسر الحقيقة الأولى الحقيقة الثانية ، وليس العكس ؛ فلا يمكن أن يكون الخروج إلى العمل موضع التركيز ، أو المفسر لتناول طعام الإفطار) . ومعنى هذا أننا نستطيع أن نتكلم عن الترتيب العادى لأجزاء الجملة ، مفردة كانت أو مركبة ، والترتيب غير العادى لهذه الأجزاء . وفى الترتيب العادى تترادف مجموعة الحقائق وفقاً للنظم العامة السائدة فى كل لغة ، وتلعب الدلالات الدور الأساسى (ولم لا نقول الحاسم) فى تقرير الحقائق المطلوب نقلها إلى متلقى الخطاب . أما فى الترتيب غير العادى لأجزاء الجملة فالأمر يجاوز الدلالات المباشرة إلى الوظيفة وإلى الهدف ، حيث يكون المعول فى هذا الترتيب على بؤرة التركيز ، وحيث يفسَّر التأكيد الذى تشتمل عليه هذه البؤرة فى ضوء السياق الزمانى والمكانى للواقعة أو الحالة ، وحيث تكون الوظيفة العملية لكل هذا لا مجرد إضافة معلومة إلى المخاطب ، بل إحداث تغيير جذرى epistemic change (كما يسميه ڤان ديك)[٤٠] فى موقف المخاطب . وهنا تؤخذ فى الحسبان رغبات المتكلم ومقاصده وأغراضه ، وكذلك رغبات المخاطب المعروفة واهتماماته ومقاصده . ويتضح هذا أكثر ما يتضح فى الحوار ، عندما يكون الخطاب إجابة عن سؤال مثلا ؛ فإن اهتمامات المخاطب وحاجاته تقرر النظام الذى يحكم الكلام فى هذه الإجابة .

٥ - إن ما عرضنا له حتى الآن من تحليل للظاهرة اللغوية بوصفها نشاطا يقع فى قلب العالم ، ويعود بجذوره إلى زمن الأسطورة أو ما قبل الأسطورة ، ودور الإدراك والذاكرة من جهة ، والإطار الاجتماعى من جهة أخرى ، فى تشكيلها وتشكيل الوعى الإنسانى عن طريقها ، ثم ما عرضنا له من نظمها الفرعية التى تشكل فى مجموعها نظامها العام ــ كل ذلك كان بمثابة الإجابة عن سؤال لم نطرحه منذ البداية ، ولكنه كان مفهوما من عنوان الدراسة ، ألا وهو : ماذا تعنى أيديولوجيا اللغة ؟ وليس يخفى أن تعقد هذه الظاهرة نتيجة لتعلقها بفكر الإنسان وميوله وأهدافه ، وانبساطها أفقيا على مساحة المجتمع البشرى ، ورأسيا على مدى التاريخ البشرى منذ أن وعى الإنسان ذاته والكون الذى يعيش فيه ، قد جعل هذه الظاهرة موضع الاهتمام والدراسة ، لا من جانب اللغويين والألسنيين فحسب ، بل من جانب علماء النفس والاجتماع والأنثروبولوجيا والفلسفة والتاريخ والفلكلور ، فضلا عن المشتغلين بالنقد الأدبى وبنظرية الأدب . ولا شك فى أن كل نظام معرفى من هذه الأنظمة قد أسهم مع غيره فى محاولة تجلية جانب أو أكثر من جوانب هذه الظاهرة ، حتى إن ما كتب عنها حتى اليوم لا يمكن أن يقوى على مجرد الإلمام به حتى العصبة أولو القوة . ومن ثم

تصبح القضية الصعبة أمام كل من يعرض للغة هى قضية المنهج : كيف يشق طريقه وسط هذا الركام الضخم من الكتابات المفرقة والموزعة على شتى ضروب المعرفة الإنسانية . ولا يهون قليلا من هذه الصعوبة إلا أن يكون هناك هدف واضح ومحدد . وقد عرضنا هنا ما عرضنا بهدف أن نتفهم اللغة بوصفها أيديولوجيا فى ذاتها (وهذا يختلف عما قد يلتبس به من النظر فى لغة الأيديولوجيا ؛ ولا بأس فى أن يكون هذا الجانب مشروع دراسة أخرى مكملة لأيديولوجيا اللغة) .

وقد كان من الممكن أن نتوقف عند هذا المدى ، لولا أننا ندرك جيدا أن هناك طائفة لا تنتمى إلى تلك الطوائف من المشتغلين بالعلوم الإنسانية ، ينبغى الالتفات إلى ما تقول ، حتى وإن لم يكن فيما تقول ما يستند إلى تحليل علمى أو منطقى ؛ وأعنى بهؤلاء المشتغلين بالكلمة إبداعا . والحق أنه قليلا ما يلتفت إلى أقوال هؤلاء عن أداتهم الإبداعية وهى اللغة ، وعن موقفهم منها ، مع أنهم أقرب الناس إليها ، وأكثرهم التحاما بها ، ومعاناة لها .

٥ - ١ يقول يحيى حقى فى معرض حديثه عن طريقته فى الكتابة ، وكيف أنه لا يبدأ كتابة فصل جديد فى الكتاب الذى يؤلفه إلا بعد أن يقرأ بعين الغريب كل ما سبقه كلمة كلمة : « ولهذه التفلية نفع آخر ؛ فإنها تعين على اصطياد الألفاظ الكاذبة . ولبعض الألفاظ طبائع الطفيل(التأكيد من عندى) ؛ تندس فى الكلام كأنما بدافع الغيرة ، توهم أنها خير لباس يصلح للمعنى ، فى حين أنها تفسده ، وتقلب جده مزاحا ، ومزاحه سماجة ، فيقصيها الكاتب ، ويمد يده - بعد أن برىء من خداعها (التأكيد من عندى كذلك) - إلى الألفاظ الصادقة ، فتأتى على استحياء »(٤١) .

إن حديث الكاتب هنا - على الرغم من قصره - يلفتنا إلى مجموعة من الحقائق المهمة . فهو يحدثنا عن طبائع الألفاظ ، معينا منها ذلك النوع الذى يسميه « الطفيل » . ومجرد إحساسه بأن للألفاظ طبائع يضعنا أمام حقيقة العلاقة بين منشىء الخطاب ومفردات الخطاب . إن منشىء الخطاب هنا يحس بهذه المفردات كما لو كانت أفرادا من البشر ، يتفقون فى خصائص بعينها ، ثم يتمايزون بصفات تشخص كلا منهم . وقد شرح الكاتب سلوكيات ذلك النوع الطفيل - أعنى من الألفاظ - بأنه يقتحم سياق الكلام ، ويزاحم غيره من الألفاظ فيحجب ما كان أولى منه بالبروز ، ثم يلتوى بالخطاب إلى غير وجهته الأصلية الصحيحة ، بل إلى عكس وجهته ، كأن يقلب الجد مزاحا ، والمزاح سماجة . هذا فى الوقت الذى تتسم فيه ألفاظ أخرى بالخجل ، فلا تتقدم إلا بعد أن يمد الكاتب إليها يده ، ثم إنها تتقدم على استحياء . إنها الألفاظ الصادقة . والخلاصة أن الألفاظ ليست مجرد قوالب حيادية ، تنصاع لمطالب المعنى الذى يريده صاحب الخطاب ، ولكنها مشحونة من قبل بالمعنى وبظلال المعنى ، وقادرة على أن تحيد بمنشىء الخطاب عن الهدف الذى قصد إليه . وهى حين تنجح فى خداعه فإنها تزيف الحقيقة . وما أكثر ما ينطوى الخطاب على التزييف والكذب ، نتيجة لضراوة الألفاظ الكاذبة ، التى تحسن خداع منشىء الخطاب نفسه ، قبل أن تندس - من خلاله - فى عقول الآخرين فتزيف وعيهم .

٥ - ٢ إن الممارسة العملية للخطاب ، المصحوبة بالتأمل فى مراحل هذه الممارسة ، هى التى هيأت للكاتب هنا هذا الوعى بالدور الخطير الذى يمكن أن تؤديه اللغة بحكم سلوكياتها (إذا ما اتفقنا معه على أن للغة سلوكيات خاصة) . وهذا ما يدعونا إلى البحث عن النظم السلوكية للغة فى تكييف الخطاب . وهو مبحث طريف لا تتسع المساحة المتاحة هنا لاستقصائه ، ويمكن أن يؤسس فرعا معرفيا لدى المشتغلين بسوسيولوجيا اللغة .

ومن خلال هذه الممارسة - مرة أخرى - يتنبه يحيى حقى إلى بعض الأقوال كيف تبدو صادقة لكثرة دورانها على الألسن ، فى حين أن ما تعلنه من فكرة لا يكون إلا ستارا مزيفا يخفى وراءه الفكرة الحقيقية التى كان القصد إليها . يتضح لنا هذا عندما يصف البسطاء من أهل القرية وما يكابدون من مشقات فى سبيل الحصول على أرزاقهم ، وقناعهم مع ذلك ، ثم يقول : « حاروا فى فهم القدر ، وتعليل أسباب الخلل ، وطال تساؤلهم : متى تنتهى المظالم ، وتنعدل الأمور ، ويستقيم المعوج ، ويعم السلام ؟ وهم مع ذلك صابرون . . . إذا قالوا : إنما الأعمال بالنيات ، عنوا بها : إنما الأعمال بخواتيمها ؛ وإذا لم تر وجوههم مبتسمة أغلب الوقت فلأنهم يضحكون فى سرهم من الخطيب والبهلوان والواعظ والمهرج . . خليها على الله ! »(٤٢) .

من الطريف هنا أن يتنبه الكاتب إلى طريقة استخدام أهل القرية البسطاء للغة . إنهم يتفكرون فى أشياء كونية ، أو فى قضايا كلية ضخمة ، كالقدر ، ونظام العالم ، والظلم ، والعدل والسلام ، لا يصلون من ذلك إلى شىء يطمئنون إليه . ومع ذلك فهم يستخدمون العبارة (إنما الأعمال بالنيات) ، ويرددونها على مسامع الآخرين ، فتوحى بأنهم مستسلمون للأمر الواقع ، وأنهم قدريون ، فى حين أنهم أرادوا شيئا مغايرا كل المغايرة لما تحمل من معنى ، ولما يفسرها به الآخرون . إن عبارة (إنما الأعمال بالنيات) تحيل الحكم على الأشياء إلى النوايا ، إلى شىء خفى لا يمكن الإمساك به (وفى هذا تكمن القدرية ويكمن الاستسلام) ؛ فى حين تعتد العبارة الأخرى فى الحكم على الأشياء بالنتائج الملموسة التى تتمخض أخيرا عنها .

هؤلاء الناس يتكلمون لغة ويبطنون لغة أخرى ؛ يعلنون منهجا فى رؤية الأشياء والحكم عليها ، ويضمرون منهجا آخر مباينا كل المباينة ؛ يثبتون أيديولوجيا بعينها ويخفون الأيديولوجيا التى يقتنعون بها . ولكن المهم فى كل هذا أنهم يسلكون هذا السلوك على نحو عفوى ؛ فهم لم يعلنوا صراحة ما يقبلون وما يرفضون ؛ وهم لم يعقدوا أدنى موازنة بين هذه الرؤية وتلك ؛ بل إنهم لم يكن لهم أدنى دور فى صياغة هذه الفكرة أو تلك ؛ لأن العبارة التى يقولونها ، والعبارة الأخرى التى تستقر خلفها ، كلتاهما عبارة جاهزة من قبل ، وكلتاهما تحمل معناها وتتحرك به ، ولكن إحداهما - وهى الكاذبة بالنسبة إلى السياق - زاحمت الأخرى وفرضت نفسها على ألسنتهم ، فخدعتهم عن الحقيقة التى يريدون تقريرها ، والتى ينطق بها لسان الحال . والذى كشف عن هذه الخدعة هو الكاتب نفسه ، الذى يدرك جيدا أبعاد اللعبة .

ويبقى بعد ذلك أن نتوقف لحظة عند عبارة « خليها على الله » فى نهاية هذا النص . إنها تصلح - فى ذلك السياق - أن تكون على لسان راوى القصة نفسه ، كما تصلح أن تكون استئنافا لموقف البسطاء من أهل القرية : الخطيب والبهلوان والواعظ والمهرج . وهى فى ظاهرها

عبارة تعنى الإيمان بالقدر ، وبتسليم الأمر كله للخالق ؛ ولكنها تعنى كذلك أن ما يقدمه الخطيب والبهلوان والـواعظ والمهرج (إذا نحن تعاملنا مع هذه الألفاظ نفسها بدلالتها الظاهرة) ليس إلا ضربا من الخداع والنفاق والعبث ؛ فهى رفض لمسلكهم ، مستبطن فى عبارة مقبولة فى ظاهرها ، بل تجرى على الألسن كذلك جريان العبـارات الجاهزة . عندئذ لا يعود لهذه العبارة أى ارتباط بدلالتها الظاهرة على القدرية ، بل ربما كانت فى حقيقتها رفضا لهذه الدلالة . وهى بهذه الدلالة الجديدة تصلح ــ فى الوقت نفسه ــ لأن تكون تعليقا للراوى نفسـه ، يرد فى مـوضعه من السيـاق . وعنـدئـذ نتـذكـر مـا قـرره برتراندرسل (راجع ٤ ــ ٣) من فرق بين المعنى والأثر المقصود إليه . فالراوى يستخدم المعنى الجاهز للعبارة ، ولكنه يقصد إلى إثارة معنى آخر (ولا علاقة مطلقا لهذا الضرب من الاستخدام بفكرة الكناية أو الاستعارة) . وبعبارة أخرى نقول إن اللغة هنا تؤكـد قدرتهـا على تقديم الأيديولوجيا ونقيضها فى آن واحد . وإذا كان ذلـك النقيض غائبا على مستوى الملفوظ فإنه حاضر على مستوى السياق .

.. وبعد ، فإن كثيرا من الممارسين للغة على صعيد الكتابة ، سواء أكانوا كتاب مسرح أم روائيين أم شعراء ، قد علمتهم الممارسة الواعية أشياء كثيرة عن طبيعة اللغة ، أفصحوا عنها فى سياق الكتابة الأدبية نفسها ، بل لا يكاد يخلو واحد منهم من الوقوف فى مواجهة صريحة معها . وسوف يكون من الطريف حقا تأسيس نظرية فى طبيعة اللغة ووظيفتها من خلال تحليل عينات كافية من تلك الأقوال ــ كتلك التى قدمنا منذ قليل نماذج لها فى كتابات يحيى حقى . ولا يقل أهمية عن هذه المواقف الفردية البيانات الأدبية التى أصدرها رواد المدارس والتيارات الأدبية عبر التـاريخ ، وبخـاصة فى العصـر الحديث ، كـالرمـزيين والسيرياليين والداديين والعبثيين . إن هؤلاء جميعا قد كونوا لأنفسهم ــ من خلال الممارسة ــ تصورات للغة ، تتوازى حينا وتتقاطع حينا ، ولكنها حرية أن تصدق جميعا بالنسبة لموضوعها ، أعنى أكثر الظواهر تعقيدا فى حياة الإنسان . وما أكثر ما نقرأ لديهم عن تململهم من اللغة فى صورتها المتاحة ، وكيف أنها تكبل عقولهم بقدر ما تستهويهم إليها ، وكيف أنها تقف حائلا بين الإنسان والإنسان ، وبين الإنسان والعالم ، بما تحدثه فى أنماطها وأشكالها الجاهـزة من استلاب لعقـل الإنسان وروحه ، وكيف أنها مسئولة عن اغتراب الإنسان عن نفسه ، وعن الآخرين ، وعن العالم . ولكن سيظل أى تمرد على اللغة إنما يتحقق باللغة كذلك . وهذه ــ كما قلنا من قبل ــ هى المفارقة الكبرى .

الهوامش :

(١) راجع لاستقصاء هذه الفروض والنظريات : Wilson (R): **The Miraculous Birth of Language.** Guild Books 1941.

(٢) Ernest Gellner: **Words and Things.** Penguin Books 1968, p.26.

(٣) Ibid., p.27.

(٤) Ibid., p.22.

(٥) Loc. cit.

(٦) إرنست كاسيرر : **الدولة والأسطورة** . (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥) ، ص ٣٥.

(٧) Philip Wheelwright: **The Semantic Approach to Myth;** in Sebeok, T. A. (ed.): Myth; a symposium. Indiana Univ. Press, 1965 p. 156.

(٨) انظر : Ruthven (K.K): **Myth.** Methuen & Co., London 1976, p. 33.

(٩) نفسه ، ص ٣٣ - ٣٤ .

(١٠) نفسه ، ص ٣٤ - ٣٥ .

(١١) Reidar (Th. Cristiansen): **Myth, Metaphor and Simile;** in Sebeok (ed.) op. cit., p.66.

وانظر أيضا كاسيرر : الدولة والأسطورة ، ص ٤٠ ، حيث يقرر أن العقل البدائى لم يكن يفهم التشبيهات فهما مجازيا ، وأنه كان ينظر إليها على أنها حقائق .

(١٢) Reidar: Ibid., p.67

(١٣) هناك مجال لدراسة موسعة لهذا المستوى من الاستخدام اللغوى ، يمكن تأسيسها على كتاب «الكنايات العامية» مثلا ، الذى صنعه أحمد تيمور باشا . ط٣ ، ١٩٧٠ .

(١٤) Wheelwright: op. cit., p.159.

(١٥) Ibid., p. 163.

(١٦) Gunter Kress & Robert Hodge: **Language as Ideology.** R. & K.P. 1981, p.5.

(١٧) Loc. cit.

(١٨) Gellner: op.cit., p. 34.

(١٩) Johannes Engelkamp: **Psycholinguistik.** Wilhelm Fink Verlag, München 1974, S.60.

(٢٠) Kress & Hodge: op. cit., p.1.

(٢١) Ibid., p. 13.

(٢٢) Loc. cit.

(٢٣) Ibid., p. 6.

(٢٤) Loc. cit.

(٢٥) Engelkamp: op. cit., p. 76.

(٢٦) Kress & Hodge: Op. cit., p. 7.

(٢٧) انظر Teun A. Van Dijk: **Text and Context Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse.** Longman. New York 1977, p. 196.

(٢٨) Engelkamp: op. cit., S. 51.

(٢٩) Ibid., SS. 86-7.

(٣٠) Colin Biggs: **In a Word, Meaning.** in David Crystal (ed.): Linguistic Controversies. Edward Arnold, London 1982, pp. 112-3.

(٣١) Wheelwright: op. cit., p. 157.

(٣٢) Ibid., pp. 165-6.

(٣٣) يمثل هذا الاتجاه سامبسون Sampson حيث يذهب إلى أننا جميعا نستخدم اللغة استخداما مجازيا فى كل وقت ، وأن ما يصنعه الشعراء هو أنهم يوغلون فى هذا الاتجاه أكثر مما يصنع أغلبنا . انظر : Biggs: op. cit., p. 114.

(٣٤) Rolf Kloepfer: **Poetik und Linguistik.** W. Fink Verlag, München 1975, SS. 27-32.

(٣٥) انظر Wheelwright: op. cit., pp. 163-4.

(٣٦) Ibid., p. 164.

(٣٧) Bertrand Russell: **An Inquiry into Meaning and Truth.** Penguin Books 1962, p. 26.

(٣٨) Van Dijk: op. cit., pp. 218-9.

(٣٩) انظر المرجع السابق ، ص ٢٢١ ، حيث يقرر الكاتب أن فعل التأكيد act of assertion لا يقوم على أساس من الجزء الحامل للمعلومة الجديـدة فى الجملة فحسب ، بل على أساس من الجملة فى مجموعها .

(٤٠) السابق ، ص ٢٢٢ .

(٤١) يحيى حقى : **صح النوم** . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٦ ، ص ٧٦ - ٧٧ .

(٤٢) نفسه ، ص ٧٩ .

الأدبُ والأيديولوچيا

كمال أبو ديب

١ – إذا قدر لدراسات ميشيل فوكو أن تظل لها قيمة باقية ، بعد أن تهدأ الجلجلة التى أحدثها – وسيظل يحدثها لزمن طويل آت – عملهُ ، فإن أحد جوانب هذه القيمة سيكون دون كبير شك كشفه الفذ لعلاقات القوة ، والارتباط بين القوة والمعرفة ، ولآلية انتشار فاعلية السلطة عبر نسيج الحياة الاجتماعية ، من جهة ، وعبر نسيج التكوين الفكر – نفسى للإنسان الفرد فى مجتمع ما ، من جهة أخرى . ويتضمن هذا الكشف مقولة أساسية تكاد تسمح لنا بالقول بأن الأيديولوجيا – وهى تعبير ملازم لعلاقات القوة ولاقتران القوة بالمعرفة ، وإنتاج السلطة ، وممارسة السيطرة والهيمنة والتحكم – تتغلغل فى خفايا الوجود الإنسانى ومطاويه ، كما تتبصم بوضوح على سطوحه الملساء مجسّدة سلطة طاغية هى سلطة الإنشاء .

وإذا كان لى أن أبالغ قليلاً فى رصد أهمية فوكو ، فإننى سأقترح أنه يجلو حقيقة باهرة : هى أنه حتى الهواء الذى نتنشقه فى نشاطنا البيولوجى الصرف مشبع بالأيديولوجيا .

٢ –

كنت قد أشرت فى مجال آخر إلى أن جوهر عمل فوكو ، فى النهاية ، هو أنه يجلو إلى درجة نادرة من التبلور الطبيعة السياسية للحياة البشرية . وقد لا يكون بين اكتشافات الفكر النقدى الحديث ما يضاهى هذا الكشف فى أهميته سوى كشف كارل ماركس السابق له للطبيعة الاقتصادية للحياة البشرية . وأود أن أعترف بأننى غير قادر فى هذه اللحظة على بلورة علاقة محددة بين كشف ماركس لاقتصاديّة الوجود الإنسانى وكشف فوكو لسياسيّة هذا الوجود . لكن يبدو لى بشكل غامض وحدسى ، تقريباً ، أن الثورة الفكرية المقبلة قد تكون تلك الثورة التى تستطيع أن تجد المعادلة التى توحّد بين هذين الكشفين : أى بين اقتصاديّة الوجود البشرى وسياسيّته ، بين ماركس وفوكو ، على هذا الصعيد المحدد تماماً ، لا عن طريق كشف علاقة سببيّة بينهما ، كما يتم فى عمل ماركس ، بل عن طريق كشف جدليةِ العلاقة بينهما ، ونقاط تقاطعهما وافتراقهما ، والعوامل التى تصوغ كلاًّ منهما على حدة ، وتصوغ تشابكهما وتفاعلهما أيضاً .

بيد أن الغموض الذى يحيط العلاقة القائمة بين هذين التصورين ليس مطلقاً ؛ فثمّة ، فى مكان ما ، ملامح تتجلى وتختفى ؛ وحين أستطيع فى لحظة صفاء فكرى أن أقبض عليها كومض خاطف فإنها تبدو لى قائمة فى نقطة التقاء بين ما يفترضه ماركس من علاقة للبنية الاقتصادية الإنتاجية بالقوة والسيطرة ، وارتباط القوة بالإنشاء (وذلك أمر ضمنى فى حالته ؛ فهو يسمى المكونات التى تنتمى إلى البنية العليا بطريقة محددة : النظم القانونية والميتافيزيقية والدينية والأخلاقية والسياسية والفكرية – وهى تعبر عن نفسها إنشائياً – لكنه لا يستخدم هذا المصطلح لوصفها) وبين إلحاح فوكو الدائب على إفصاح علاقة القوة بالمعرفة عن نفسها فى الإنشاء [فى جسد النصوص المنطوقة (مكتوبة أو شفهية) التى تنتجها الثقافة] . فى نقطة الالتقاء ، بل التوحّد ، هذه يرتسم المكون الأيديولوجى للثقافة والحياة الاجتماعية ، مختلف المنشأ فى تصور هذين المفكرين ، لكنه موحّد فى نمط الفاعلية[1] .

٢ - ١

ولقد أدرَكَ أهمية هذه النقطة ، لكن على مستوى أقل شمولية ، ڤولوسينوف حين أكد أن مشكلة العلاقة بين بنية القاعدة والبنية العليا ، وهى إحدى المشكلات الأساسية فى الماركسية ،كما يقول « ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمسائل فى فلسفة اللغة فى عدد من النقاط حاسمة الأهمية . . ويمكن أن تفيد إفادة كبيرة فى إيجاد حلول لهذه المسائل ،

أو حتى فى معالجتها معالجة ذات درجة معقولة من العمق والتوسع ... »(٢) . ويرفض ڤولوسينوف مفهوم البنية (الآلية الميكانيكية) بوصفه تفسيراً للطريقة التى تحتم بها بنية القاعدة الأيديولوجيا وتشكلها بها . وتستحق دراسته قدراً كبيراً من العناية فى مجال أكثر تخصصاً .

٢ - ٢

وإذا كان ماركس قد استخدم الأيديولوجيا بدلالات مختلفة(٣) وعدها من حيث موقعها من المعرفة العلمية السليمة « وعياً زائفاً » ، على حين استخدمها فوكو بدلالة شمولية وصفيّة ومحايدة غالبًا ، فإن عمل كلا المفكرين يئول فى النهاية إلى تأكيد ميل الأيديولوجيا إلى الطغيان على مستوى الفكر والإفصاح فى النشاط الثقافى الإنسانى (بوصفه نشاطا فكريًا وماديًا أو عمليًا فى آن واحد) .

والحصيلة المعقدة ـ البسيطة لكشفهما ، هى أن كل إيضاح فى التشكيل الثقافى يفيض فى بؤرة أيديولوجية ، وأن الفرق الذى يقوم بين إفصاح وآخر هو فرق ، أولاً ، فى درجة التجلى لا فى الانبثاق عن بؤرة أيديولوجية أو عدم الانبثاق عنها ؛ وثانياً فى تجسيدهما لسيطرة طبقة حاكمة (ماركس) ، أو عدم تجسيدهما لمثل هذه الطبقة (فوكو ليس صريحاً فى حديثه حول هذه النقطة ، لكنه ـ ضمنياً ـ يؤمن بشمولية الأيديولوجيا لكل أشكال السلطة) ، وفى كونها تعبيراً زائفاً يحجب إدراك الحقيقة العلمية (ماركس) ، أو كونها تعبيراً عن امتلاك للسلطة ، وممارسة لها ، غير قابلين للوصف بالزيف أو بالصحة .

٣ -

وعلى حين غلب استخدام مفهوم الأيديولوجيا فى التراث الماركسى ضمن أطر عريضة أو واسعة عامة (أى ضمن الأطر التى يبرز فيها دور المذهبية أو المعتقدات الواسعة فى التنظيم الاجتماعى) ، فإنه فى التراث الكتابى الذى خلفته الثورة الفكرية المعاصرة واحد من أكثر المصطلحات شيوعاً (أحياناً بوصفه مجرد مصطلح فحسب دون دلالة دقيقة واضحة) ، كما أنه من أشد المفاهيم بروزاً فى عمليات التحليل : من دراسة اللغة إلى دراسة فن الطبخ ، ومن الحديث عن الثورة الصينية إلى الحديث عن صناعة السباجيتى الإيطالية ، ومن مناقشة هندسة بناء مركز بومبيدو فى باريس إلى مناقشة طريقة تصفيف فتات الـ punk لشعرهم فى شوارع ليفربول وأكسفورد ، ومن بحث العلاقة بين الهوامش [العالم المتنامى (الثالث)] ، والمركز (الغرب النامى)(٤) على مستويات السياسة والاعتقاد والفكر ، إلى الحديث عن علاقة تلميذ الصف الأول ، الذى يُلقَّن نشيداً عن الملك أو رئيس الجمهورية ، فى مدرسة ما فى قرية عربية ، بالسلطة فى تجلياتها الصريحة على رأس الهرم الاجتماعى ، وفى تجليها الخفى فى سلطة الإنشاء المُلقَّن . فى ضوء ذلك كله يبدو أن ثمة إمكانية للإسهام بشكل مبدئى فى تحديد سمة جوهرية للحياة البشرية تتفرع عن سمتيها الأخريين : اقتصاديتها وسياسيتها ، وتتبادل معهما التأثير والتأثر ، كما كشفها ماركس وفوكو ، هى أن الحياة البشرية فى خفيها وجليِّها حياة أيديولوجية . بيد أننى حين أطلق هذه الصفة فى سياق مقارن ، أود أن أشير إلى أننى لا أدعى الآن للطبيعة الأيديولوجية للوجود الإنسانى دوراً منافساً (فى تأثيرها على صياغة البنى الاجتماعية وعلى التطور التاريخى للمجتمعات البشرية) للدور الذى ينسبه ماركس إلى اقتصادية الوجود البشرى) ، بل أعقد المقارنة على مستوى طغيان السمة ، وجذريتها فى الحياة الإنسانية ، وشمولية تأثيرها على الإفصاح الثقافى بشكل خاص ، أو على مستوى التصورات واتخاذ المواقف ، بشكل عام ؛ مع أننا الآن ـ فى الواقع ـ فى وضع يسمح لنا بتقدير أهمية تأثير الأيديولوجيا على الحياة الاقتصادية نفسها بسبب إنجازات الماركسية على وجه الخصوص كما يلاحظ بوتومور(٥) ؛ فالتغيرات التى حصلت فى روسيا والصين كانت أيديولوجية أولاً ثم اقتصادية ثانيا ، ووصول طبقة جديدة إلى الحكم لم يتم نتيجة للتغيرات الاقتصادية بل للتغير الأيديولوجى .

وفى الوقت نفسه تكشف لنا المجتمعات التقليدية كالهند والعالم العربى مدى التأثير المعوِّق للأيديولوجيا على الحياة الاقتصادية .

وأود أن أشير إلى أننى أطلق هذه الصفة وأنا أعى تماماً طغيان دعوى (زائفة دون شك) فى الثقافة الغربية المعاصرة بشكل خاص بأننا نعيش الآن فى عصر ما بعد ـ الأيديولوجية (Post-Idiological) ، بعد أن كان « دانييل بل » قد أعلن فى عبارة معروفة له « نهاية الأيديولوجيا »(٦) فى أوائل الستينيات ، وحاول باحثون من نمطه تأسيس علوم إنسانية جديدة تقوم على أسس مغايرة للفلسفات الكبرى ، « الطوباوية » ، كما سموها(٧) . بل إن هذه الدعوى ذاتها تمثل موقفاً أيديولوجيا يتبناه دعاة الليبرالية فى وجه المذاهب الاجتماعية فى الفكر العالمى . ولقد عبّر عدد كبير من الباحثين ضمن هذه الثقافة الغربية نفسها ، عن رفضهم الحاد أو اللطيف ، لهذه الدعوى . ومن بين أصحاب التعبيرات اللطيفة نسبياً بوتومور ، الذى يقول « حتى فى عصرنا الذى يزعم أنه عصر ما بعد الأيديولوجيا ، لا يمكن النظر إلى مفهوم النخبة بوصفه تشكيلاً عملياً محضاً ؛ ذلك بأن كل نظرية ، أو تصور لعلم اجتماعى لهما قوتهما الأيديولوجية نتيجة لتأثيرهما على أفكار البشر وأفعالهم فى حياتهم اليومية »(٨) .

كما جلا تطور العلوم الإنسانية خلال ربع القرن الأخير ، زيف دعوى نهاية الأيديولوجيا الذى يتجلى فى عودة النظريات الكبرى إلى الطغيان على العلوم الإنسانية ، متمثلة فى أعمال مفكرين من مثل ألتوسير وفوكو وكُون وهابرماسه وجادامار وليڤى شتراوس ، وآخرين غيرهم(٩) .

٤ -

يبدأ رولان بارت مقالة شبة مجهولة له(١٠) بعبارة تكشف إلى أى مدى طغى تصوُّر كونِ الفاعليات الدلالية والنشاط الثقافى نابعين من بؤرة أيديولوجية . وتأتى عبارته هذه فى معرض مناقشته لمؤلِّف موسيقى هو شومان ، ومحاولته تعليل شعبيته فى ألمانيا وانعدام الحماسة لعمله فى فرنسا ؛ أى فى معرض يبدو بريئاً من مَسَّة الأيديولوجيا ، وأقل قابلية لأن يثير فى الذهن ـ بطريقة مباشرة ـ أى ارتباطات تتعلق بها . يقول بارت :

« إن شومان ـ بشكل عام ـ مؤلف للبيانو ، والبيانو بوصفه آلة اجتماعية (وكل آلة موسيقية من العود إلى البوق (الساكسوفون)

تتضمّن أيديولوجيا) قد تعرّض خلال قرن من الزمان لتطور تاريخى كان شومان ضحيته »[11] .

ويبدو عمل بارت تربة خصبة لاجتناء ثمار طغيان تصور أيديولوجيا الحياة البشرية على الفكر المعاصر . فالمفهوم يتخلل هذا العمل من ألفه إلى يائه ، ولا يختفى منه حتى فى أكثر نصوص بارت ميلا إلى الاتجاه إلى التمثل الذاتى الصرف للكتابة ، كما يبرز مثلاً فى كتابه « لذة النصّ » .

ففى معرض آخر بعيد هو أيضاً عن المجادلات السياسية والاقتصادية والثقافية العريضة التى ألفنا ظهور مفهوم الأيديولوجيا فيها ، يتحدث بارت عن وجه جزئى من وجوه النشاط الثقافى واصفاً إياه فى إطار مفهوم الأيديولوجيا . ها هو ذا بارت يتأمل : « إن متعة النص لا تفضّل أيديولوجيا معينة على أخرى ، ومع ذلك فإن هذه الصفاقة لا تنبع من الليبرالية بل من الشذوذ : إن النص وقراءته منفصمان ، وما يتم التغلب عليه هو الوحدة الأخلاقية التى يطالب بها المجتمع كل إنتاج إنسانى ، ونحن نقرأ نص (المتعة) كما تطنّ ذبابة (طائرة) فى فضاء غرفة بانعطافات مفاجئة حاسمة بصورة خادعة متعجلة ولا مجدية ، وتَعْبُرُ الأيديولوجيات فوق النص وقراءته كما تعبر حمرة الشعور بالخجل فوق الوجه . . . »[12] .

وبمثل هذه الطريقة أيضاً ، وفى سياق قد يكون آخر ما نتوقعه فيه بروز فكرة الأيديولوجيا ، يعلّقُ كلودليفى ــ شتراوس على الدراسات الأنثروبولوجية السابقة لعمله ، من جهة موقفها من العلاقة بين الأسطورة والطقس بقوله :

« من لانج إلى مالينوفسكى ــ مروراً بدوركهايم وليفى بريل وڤان درليو ــ عَدَّ علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا . . . . الأسطورة والطقس ، شيئين متبادلين على مستوى غناء الواحد منها عن الآخر . ويرى بعض هؤلاء المفكرين فى كل أسطورة الإسقاط الأيديولوجى لطقس من الطقوس،بحيث يكون غرض الأسطورة هو توفير أساس (يقوم عليه) الطقس »[13] . (التأكيد من عندى) .

وعند كتاب أقل شأناً ، نقع على رؤية للأيديولوجيا كامنة فى جزئيات لغوية صغيرة ؛ فى نمط الكتابة سهولةً وصعوبة ؛ ففردريك جمسن ، مثلاً ، يرد اعتراضاً (متوهماً) عند القارىء الأميركى على صعوبة كتابات أدورنو ، بالقول بأن هذه الصعوبة هادفة ، وأنها تقف نقيضاً للكتابة الأميركية السهلة على مستوى أيديولوجى . وهو يرى أن سهولة الكتابة تأتى لتخدع القارىء أيديولوجيا ، وتوهمه بأن اللغة لا تستحق التفكير فيها ، وأنها تسمح له بالانزلاق على السطح[14]

وبطريقة معاكسة (أكثر شمولية) ، نرى كتاباً يستخدمون الأيديولوجيا لوصف نظام فكرى اجتماعى بأكمله ، فيتحدث لينين مثلاً ، عن « الاشتراكية بوصفها أيديولوجيا الصراع لدى الطبقةالعاملة »[15] ، أولوصف مناهج تحليل متكاملة ، فيتحدث هنرى لوفيڤر عن « الأيديولوجيا البنيوية »[16] ، بل إن كتاباً آخرين ليصفون دينا بأكمله بأنه « أيديولوجيا »[17] .

لغوية الوجود/أيديولوجيته

٥ –

بين السمات الثلاث للوجود الإنسانى التى ذكرتها قبل قليل ، وخلفها ، تكمن سمةٌ رابعةٌ تنتشر ؛ سمة قد تكون أكثر إثارة للاهتمام والشبهة فى آن واحد : هى لغويته . الحياة الإنسانية حياة لغوية : ففى كونها اقتصادية ، لا تستطيع أن تكون كذلك إلا باللغة ؛ وفى كونها سياسية لا تستطيع أن تكون كذلك إلا باللغة ؛ وفى كونها أيديولوجية لا يمكن أن تكون كذلك إلا فى اللغة ، وإذا بدا أن ثمة تعارضاً بين اقتصادية الموجود ولغويته ، ورأى البعض تعارضاً بين الفعل والكلمة ، كما رآه تروتسكى الذى وصف الشكليين الروس بأنهم أتباع القديس يوحنا ، وأنهم يؤمنون بأنه : « فى البدء كان الكلمة » ، « أما نحن » كما يقول تروسكى « فإننا نؤمن بأنه فى البدء كان الفعل ؛ ثم تبعته الكلمة ظلاً صوتيّاً له »[18] ؛ فإن هذا التعارض ليس إلا تعارضاً وهمياً . ونحن الآن أكثر معرفة من أن نفصل بين القول والفعل ، من جهة ، ومن أن نرى تعارضاً بينهما ، حتى لو فصلنا بينهما من جهة أخرى . (ويعد عمل جرامشى فى فلسفة الممارسة "praxis"يصعب علينا كثيراً حتى القيام بمثل هذا الفعل ، إلاّ تبسيطاً ولأغراض دراسية)[19] .

من هذا الإدراك للغوية الوجود يتوثق أيضا إدراك أيديولوجيته ؛ لأن اللغة شرط كينونة الأيديولوجيا الأول وشرط تحققها ؛ فلا أيديولوجيا دون لغة . ولقد أدرك ذلك البشر ، ابتداء من التوراة على الأقل ، « فى البدء كان الكلمة » ، إلى الفلسفة المعاصرة . فقد عبر فيتجنشتاين عن هذا الإدراك بقوله : إن حدود عالمى هى حدود لغى ، كما عبر عنه سارتر بقوله إن اللغة هى فضاء يسكن فيه ، « وليست شيئاً داخل أملكه » ، بل هى « شيء خارج ذاتى أعيش فيه »[20] ، ومثل هذين الإدراكين ــ لكن على مستوى مغاير ــ الإدراك القرآنى المتمثل فى أن أول « فعل » أمر به الرسول ، معلناً بداية الوحى « والعمل » ، هو : « اقرأ » ؛ أى « فعل » متعلق « باللغة » ؛ بالكلمات ؛ وهذا الفعل نفسه يتم فى إطار اللغة بشكل كلى : فالقراءة هى « باسم » ربك ؛ (والتسمية فعل لغوى) ، ومرتبطة بفعل الرب « الذى خلق » . و « فعل » الخلق معجزة الخالق ، ووجهها الآخر « علّم [الإنسان] بالقلم » . فالخلق من لا شيء : « خلق الإنسان من علق » مقرون تماما باللغة : « علم [الإنسان] بالقلم » وموضوع على المستوى نفسه الذى توضع هى عليه .

الأيديولوجيا إذن وظيفة من وظائف اللغة ، ولقد ناقش ڤولوسينوف هذه العلاقة الوجودية بينهما مناقشة عميقة مفصلة ، خلص فيها إلى نتائج بعيدة الأهمية فى دراسة الموضوع ؛ أبرزها ، من وجهة نظر البحث الحالى ، أن اللغة هى المجسد الأيديولوجى الكامل ، وأن الأيديولوجيا لا يمكن أن تفصل عن الحقيقة المادية للعلامة[21] ، وأن كل مجال أيديولوجى هو مجال موحد كلى يستجيب بتركيبه وتكوينه كله لأى تغير فى القاعدة ، وأخيراً أن العلاقة شديدة « التعقيد » بين القاعدة والبنية العليا ، التى تتطلب قدراً ضخماً من المادة المعلوماتية الأولية لمناقشتها ، يمكن أن تضاء إلى درجة عالية عبر ما يُسميه « مادة الكلمة » . وسأعود إلى هذه الدراسة بعد قليل .

٦ -

الأدب فعل لغوى . حين ندرك هذه الحقيقة البسيطة ، ونبدأ فى استقراء منطوياتها ندرك ، بشكل حاسم ، أن الأدب فعل فى فضاء أيديولوجى ، بل ندرك ما هو أبعد أهمية من ذلك بكثير : **لأن الأدب على وجه الخصوص فعل لغوى فهو فى الآن نفسه ، فعل أيديولوجى** . وكما أن الأدب فعل لغوى فإنه كذلك فعل اختيار مستمر .

وإذا كان عمل توماس كون عن « بنية الثورات العلمية » ــ وهو عنوان كتاب مهم له ــ يجلو فى نهاية المطاف حقيقة أنه ليس ثمة حقائق مستقلة عن النظريات التى نملكها حولها ، ونتيجة لذلك فليس ثمة من طريقة واحدة لرؤ ية العالم وتصنيفه وشرحه ينبغى على جميع العاقلين أن يقبلوها ، فإن تطور العلوم الإنسانية خلال العشرين سنة السابقة يظهر أن كل اختيار هو صدور عن « موقع » . ومن النادر أن يوجد موقع فى النشاط الثقافى الإنسانى دون أن يكون موقعاً أيديولوجيا ، أو صادراً عن تكوين أيديولوجى . وليس فى نيتى هنا أن أحصر عملية « الاختيار » والوجود فى « موقع » بالكتابة . غير أن الكتابة هى من بين أفعال الاختيار ، أكثرها التصاقاً بمستويين معقدين من مستويات الذات ، وأكثرها تعبيراً عنهما ، وهما الوعى ــ اللا وعى من جهة ، ووجودها الفردى ــ الجماعى ، من جهة أخرى . وكل كتابة هى لحظة اقتران لهذين الوجودين ولهذين المستويين ، لحظة تتشكل بطرق لا مجال لمناقشتها الآن ، بيد أن من أهمها كونُ الكتابة تستخدم وسيلة أداء أو وسيطاً (medium) جماعيًا (اللغة) من أجل تجسيد تجربة أو ممارسة فردية (وجود المنشىء فى العالم وفاعليته فيه) ، وكونها سعياً إلى أن تخلق ضمن الجماعى ، وعبره ، وبه ، حيزاً فردياً للمنشىء ــ المبدع . ولعل المفارقة فى ذلك أن تتمثل فى صورتها الحادّة فى صفتى الإبداع والمبدع نفسيهما ، اللتين تستخدمان بوصفيهما أكثر خصائص المنشىء (الفرد) فردية وخصوصية : ذلك بأن المبدع على وجه التحديد ، ليس مبدعاً إلا بالقياس إلى تشكل جماعى لتراث مستقر ، وأن الإبداع عملية لا تمتلك هوية مستقلة ، معزولة ، ومطلقة ، بل تشتق كينونتها من علاقتها بما أصبح تراثاً جماعياً متشكلاً(٢٢) .

من جهة أخرى ــ كما ذكرت قبل قليل ــ فإن كل كتابة هى فعل لغوى ؛ والفعل اللغوى فى كل أبعاده فعل اجتماعى ؛ ولذلك فإنه فعل أيديولوجى . (راجع فقرة ٨ لتفصيل هذه النقطة) . ويقتضى هذا المبدأ القول بأننا من أجل أن نفهم علاقة الأدب بالأيديولوجيا ، ينبغى أن ننطلق من فهم دقيق لعلاقة اللغة بالأيديولوجيا ؛ لا من حيث إن اللغة هى مجموعة من العلامات فحسب (والعلامات فى حد ذاتها ذوات أيديولوجية) ، بل من حيث هى أيضا إنشاء ــ جسد (أو كتلة) من النصوص المنطوقة والمكتوبة (ومن النصوص القابلة لأن تنطق وتكتب) . ولا يمكن للإنسان الذى « يسكن داخل » هذا الإنشاء إلا أن يمتصّ ما فيه ويتمثله ، برغم أن هذا قد يكون على درجات متفاوتة نسبية . من هنا فإن إدراكنا لكون النص الأدبى فعلاً لغوياً لا يناقض ــ كما قد يبدو للنظرة السطحية المتشكلة بتأثير الوله المتحيّز للمضامين والموضوعات العريضة ــ قولنا إن النص أيديولوجى ؛ بل إنه ليضىء أعمق أعماقه ويبرز الجذور التى تكونه .

فاللغة هى المتجسد الأول للأيديولوجيا بين أشكال النشاط الإنسانى المختلفة .

٧ -

لن ألجأ ، مبدئياً ، من أجل اكتناه المكوّن الأيديولوجى فى الكتابة ، إلى نصوص أدبية متميزة ، بل سألجأ إلى نص عادى إلى حد بعيد ؛ لا هوية له ؛ يرد فى كتاب مدرسى . وتأليف كتاب مدرسى نموذج باهر لممارسة السلطة : ذلك أنه يستند إلى أنظمة القواعد والقوانين والتصورات، ويتحدد بها ، ويعبر عنها ؛ أى أنه يستند إلى تلك الأنظمة التى أصبح مجتمع ما يرى فيها تجسيدات ثقافته السائدة الرسمية وشريعتها . ولغة الكتابة المدرسية هى ، لهذا السبب ، لغة سلطوية محشوة تماماً بالأيديولوجيا . والنص الذى اختاره هو نص موضوع لطلبة الصف الابتدائى الذين يتعلمون القراءة ، وهو بعنوان « عامل التنظيفات » :

« رأت هند رجلاً ينظّف الشارع فسألت أمها : من هذا يا أمى ؟ قالت أمها : هذا عامل التنظيفات ياهند : إنه رجل نشيط ، يستيقظ كل صباح ، يكنس الشارع ، ويجمع القمامة ، ويضعها فى صندوق مغطى خوفاً من الذباب الذى يحمل الأمراض . عامل التنظيفات يحافظ على صحتنا ، ويجعل المدينة نظيفة . قالت هند : وأنا أحافظ على النظافة فلا أرمى شيئاً فى الطريق »(٢٣) . من الجلى هنا أن منظور المعاينة ، والرؤ ية التى يعبر عنها النص لعامل التنظيفات ، منظور ورؤ ية أيديولوجيان تماماً ، وهما يكشفان عن أيديولوجيا محددة فى تناولها ، ليس لعامل التنظيفات فى حد ذاته فحسب ، بل فى تناولها له بما هو عضو فى طبقة اجتماعية أيضا ؛ طبقة تحتل مركزا محدداً فى جهاز التنظيم السياسى للمجتمع ؛ أى أنها أيديولوجيا ذات رؤ ية طبقية للمجتمع . ويكشف النص كذلك عن رؤ ية محددة لمفاهيم النظافة والصحة والعمل وتقليد الصغار للكبار ، أى تكريس السلطة السائدة ، بوصفها جميعا قيما أخلاقية واجتماعية .

وسيكون من غير العادى ، بصفة مطلقة ، أن ترى مثل هذا النص فى كتاب مدرسى أميركى ، لكنه من الطبيعى تماما أن تراه فى كتاب مدرسى سورى ــ أردنى مشترك ، يصدر فى مرحلة تاريخية محددة من مراحل تطور المجتمع (فى سورية بصفة خاصة) ، وتطور علاقات القوى السياسية بين الطبقات . ومن الطبيعى أن تكون وظيفته نشر أيديولوجيا سائدة وبذرها وترسيخها ونقلها ــ عن طريق عملية التعليم المدرسية وتنشئة الطفل ــ تاريخياً من الحاضر إلى المستقبل ؛ أى ضمان ديمومتها وسيطرتها . ولعل هذه الوظيفة الأيديولوجية للتعليم أن تكون دائماً وظيفته الجوهرية من حيث هو جهاز اجتماعى للتنظيم تملكه مؤسسة متسلطة هى الدولة أو الطبقة المسيطرة ، أياً كان نمطها الاجتماعى السياسى أو المذهبى أو العقائدى ، تهدف إلى ترسيخه وتأبيده عن طريق توريثه جيلاً بعد جيل .

ولقد لاحظ ماركس وظيفة التعليم الأيديولوجية فى مقطع مشهور له يقرر فيه أن الطبقة بأكملها تنتج المشاعر والأوهام والعادات الفكرية وتصورات الحياة (التى تنضوى ضمن البنية العليا) وتشكلها من الأساس المادى لحياتها والشروط الاجتماعية التى تتطابق معه، وأن الفرد الذى تفيض إليه هذه المكونات (عبر التراث « التقاليد »

والتعليم) قد يتوهم أنها تشكل السبب الحقيقى لسلوكه والمقدمات التى يرتكز إليها هذا السلوك[٢٤].

ڤولوسينوف : اللغة والأيديولوجيا

٨ -

قلت إن الفعل اللغوى هو ، بطبيعة الحال ، فعل أيديولوجى . ولبلورة هذه النقطة سألجأ إلى أحد أهم الأعمال التى تناولت العلاقة بين اللغة والأيديولوجيا ، وهو عمل الباحث الروسى ڤولوسينوف .

يبدو السؤال الجوهرى لڤولوسينوف ، فى مناقشة العلاقة بين بنية القاعدة والبنية العليا ، كما يلى :

«كيف يحتِّم (يحدِّد ، يقرِّر) الوجود الفعلى (القاعدة) العلامة ؟ وكيف تعكس العلامة الوجود وعملية توليده ؟ وكيف تحرفه وتكسره ؟(refract)»[٢٥] .

يرى ڤولوسينوف أن العنصر المهم فى العلامة اللغوية بما هى علامة أيديولوجية ليس نقاءها بوصفها علامة ، بل حضورها الكلى الشامل اجتماعياً . فالكلمة منخرطة فى كل فعل أو تماس بين البشر ، بالمعنى الحرفى «لكل» ؛ فى تعاونهم فى العمل ، وفى تبادلاتهم الأيديولوجية ، وفى الاحتكاك العارض فى الحياة العادية ، وفى العلاقات السياسية ، وهكذا . وتسجل خيوطٌ أيديولوجية لا تحصى ، متخللة لجميع مجالات التفاعل الاجتماعى ، آثارها فى الكلمة . ويصل المؤلف من ذلك إلى نتيجة مهمة : هى أن الكلمة هى المؤشر القياسى الأكثر حساسية للتغيير الاجتماعى ، وللتغيرات التى ما تزال فى طور النمو ، قبل أن يكون لها شكل محدد ، وقبل أن تتمثل وتنتظم فى أنظمة أيديولوجية منظمة مطردة ومحددة تحديداً كاملاً . والكلمة هى الوسيط (medium) الذى يحدث فيه التعاظم الكمى البطىء لتلك التغيرات التى لم تحقق بعد مكانة أيديولوجية خاصة جديدة ، ولم تنتج بعد تشكلاً أيديولوجياً جديداً ومكتمل النمو . إن الكلمة تملك القدرة على تسجيل مراحل التغير الاجتماعى المؤقتة ، اللطيفة ، البرْهيّة» (ص ١٩) .

ويرفض ڤولوسينوف أى تصورات مثالية للتفاعل اللغوى بين البشر . مؤكداً أن «السيكولوجيا الاجتماعية» التى يعدها بليخانوف ومعظم النقاد الماركسيين الرباط الانتقالى بين النظام الاقتصادى ــ السياسى والبنية العليا بالمعنى الضيق (العلوم ، الفن ، الأدب وما يشبه ذلك) هى فى شكلها الفعْلى المادى تفاعل لفظى ــ لغوى . وهذا التفاعل اللغوى ، فى آماده وأشكاله جميعاً ، يتشكل بفعل علاقات الإنتاج ويتحتم بها وبالنظام الاقتصادى ــ السياسى الذى تشكله هذه العلاقات . ومن أنماط التواصل اللغوى وأشكاله وشروطه ، لا تُشْتق أشكال الأداء اللغوى (الكلام) فحسب ، بل موضوعاته كذلك . وفى ضوء مناقشته لمستويات الأداء اللغوى المتعددة ومجالاته ، ولعلاقتها الحميمة بالمواقف الاجتماعية وتسجيلها لأدنى التغيرات فيها ، يستنتج ڤولوسينوف أن السيكولوجيا الاجتماعية يجب أن تدرس من خلال بعدين : الأول المضمون ، أى الموضوعات المرتبطة بها فى نقطة زمنية معينة ؛ والثانى الشكل ، أى أشكال التواصل اللغوى وأنماطه التى تتحقق فيها هذه الموضوعات . ويعلق قائلاً إن دراسة السيكولوجيا الاجتماعية قد اقتصرت (فى زمنه) على دراسة البعد الأول وهو المضمون .

ويرى الباحث أن لكل مرحلة زمنية ، ولكل مجموعة اجتماعية مخزونها (ريبرتوارها) الخاص من أشكال الكلام للاتصال الأيديولوجى فى السلوك الإنسانى ، وأن لكل مجموعة (طقما) من الأشكال المتقاربة : أى أن لكل جنس كلامى موضوعات خاصة تتطابق معه ، وأن ثمة وحدة عضوية متداخلة توحد كل شكل تواصل منطوق بموضوعه ، وأن التواصل اللغوى ذو طبيعة تراتبية سلالية ، ترتبط بعلاقات الإنتاج والنظام الاقتصادى ــ السياسى ، وأن كل علامة لغوية هى تركيب يقوم به أشخاصٌ منظمون اجتماعيا فى عملية تفاعلهم . ومن هنا فإن أشكال العلامات مشروطة ومحكومة قبل كل شىء بالتنظيم الاجتماعى للمشاركين المعنيين ، وبالشروط المباشرة التى تحكم تفاعلهم . وحين تتغير هذه الأشكال فإن العلامة تتغير . ويخلص المؤلف من ذلك إلى أن إحدى مهمات دراسة الأيديولوجيا ينبغى أن تكون اقتفاء هذه الحياة الاجتماعية للعلامة اللغوية . ويمنهج كهذا فحسب يمكن أن تحد مشكلة العلاقة بين العلامة والوجود تعبيرها المحسوس . وبذلك فحسب تبرز عملية التشكيل السببى (causal) للعلامة اللغوية من قبل الوجود بوصفها عملية انتقال أصيلة من الوجود إلى العلامة ، أى بوصفها عملية انكسار ديالكتيكى أصيلة للوجود فى العلامة اللغوية . ويخلص المؤلف من ذلك كله إلى أن أى عنصر من عناصر الواقع لا يمكن أن يدخل حياة الجماعة ، ويثير رد فعل سيمائى (semiotic) إلا إذا كان مرتبطاً بالمتطلبات السابقة الحيوية الاجتماعية والاقتصادية لوجود الجماعة المعنية ؛ إذ إن على مثل هذا العنصر أن يحدث تماساً من نمط ما ، مهما كان ضئيلاً ، بأسس الحياة المادية للجماعة . ولابد لهذا العنصر أن يكتسب أهمية ـ لاـ فردية قبل أن يصبح قابلاً للتشكل بوصفه علامة ، أى أن ما اكتسب قيمة اجتماعية هو فحسب الذى يدخل عالم الأيديولوجيا ، ويكتسب شغلاً ضمّنه ، ويرسخ نفسه فيه . ومن هنا فإن جميع النبرات (أو اللكنات) الأيديولوجية هى ، برغم أن الأفراد هم الذين ينتجونها ، نبرات اجتماعية ، وكل موضوع أيديولوجى مطبوع بطابع اجتماعى .

ويرى ڤولوسينوف أن من البديهىّ أن وعى الفرد هو وعى اجتماعى بصورة كلية ومطلقة ، وهو يصل فى النهاية إلى نتيجة حاسمة هى أن :

«ذات الشروط الاقتصادية التى تدشن عنصراً جديداً ما من الواقع مدخلة إياه إلى المجال الاجتماعى ، وتجعله ذا معنى وشائقا اجتماعياً ، هى بالضبط الشروط التى تخلق أشكال التواصل الأيديولوجى (المعرفية ، والفنية ، والدينية الخ) ، والتى تقوم هى كذلك بتشكيل أشكال التعبير السيمائى» .

وفى دراسته لعلاقة الانعكاس بين العالم والعلامة ، يستخدم الباحث ما وصل إليه من نتائج ليقول إن العالم لا ينعكس فى العلامة فقط ، بل إنه ينكسر وينحرف فيها ، وإن ما يحكم هذا الانكسار هو المصالح والاهتمامات الاجتماعية المتقاطعة والمختلفة التوجهات داخل مجتمع العلامات نفسه : أى الصراع الطبقى . وهكذا تصبح العلامة اللغوية حلبة للصراع الطبقى . والعلامة اللغوية متعددة النبرات (أو اللكنات) ، ولأنها كذلك فإنها تحتفظ بحيويتها ؛ إذ إنها فى هذه الحالة

تحتفظ بطبقيتها . أما حين تفقد طبقيتها فإنها تنحسر إلى ما يشبه الموت ، وتصبح موضوعاً لدراسة فقه اللغة . والعامل الذى يجعل العلامة حيوية هو على وجه التحديد العامل ذاته الذى يجعلها وسيطاً تكسيريا وتشويهياً . ذلك بأن الطبقة الحاكمة تجتهد لكى تضفى على العلامة الأيديولوجية شخصية أبدية فوق طبقية (تعلو على الطبقات) من أجل أن تُطْفِىء الصراع بين الأحكام القيمية الاجتماعية التى تحدث فى العلامة وتخبئها فى الداخل ، وتجعل العلامة بذلك عارية من اللكنة . ولكل علامة لغوية أيديولوجية وجهان ؛ وذلك سر طبيعتها الجدلية الداخلية . ولا تبرز هذه الحقيقة فى الكلمة إلا فى مراحل الأزمات الاجتماعية والتغيرات الثورية ؛ أما فى الأوضاع العادية فى الحياة الاجتماعية فإن التناقض الدفين فى العلامة لا ينبثق بشكل كُلٍّ ، لأن العلامة الأيديولوجية فى أيديولوجيا مَرسَّخة مسيطرة هى دائماً رجعية ، تحاول أن تثبت أو توازن العامل السابق فى السديم الجدلى للعمليات المولدة الاجتماعية ، مؤدية بذلك إلى تأكيد حقيقة الأمس بحيث تجعلها حقيقة اليوم . وذلك هو المسئول عن الطبيعة الانكسارية والتشويهية للعلامة اللغوية الأيديولوجية ضمن الأيديولوجيا المسيطرة .

ويخلص فولوسينوف إلى القول بأن هذه صورة مشكلة العلاقة بين بنية القاعدة والبنية العليا ، وإلى أن علاقة السببية الآلية بينهما مرفوضة . وعلينا أن نحل محلها تصور علاقة استمرارية جدلية لعملية التغيير ، وهى عملية تتجه دائماً من القاعدة إلى البنية العليا .

٩ـ

أما دراسة النص الأدبى على وجه الخصوص ، أو الإنتاج الأدبى بشكل عام ، فإن تتبع أبعاده الأيديولوجية يتراوح بين المجالات العريضة التى تعد فيها الدراسة الأدبية فرعاً من فروع دراسة الأيديولوجيات (باختين) ، التى يتمثل فيها هذا الإنتاج مشابها تماماً لإنتاج سلعة اقتصادية ، تنخرط فيها أيد منتجة تعمل بأجور ومصنعين ، ووسائل تسويق ومستهلكين ، وقيمة وفائض قيمة ، وبين المجالات الدقيقة التى يتمثل فيها فعل الإفصاح الأدبى علاقة أيديولوجيه غير محددة تحديدا دقيقا بين المؤلف والمتلقى . وقد يكون أفضل من درس الأدب بوصفه نشاطاً ينتمى إلى المجال الأول ، هو بيير ماشيرى خصوصاً فى كتابه[٢٦] : **pour une theorie de la pro-duction literaire,** بعد أن كان فالتر بنجامين وبرتولد برخت قد أَسَّسا الوعى النقدى بالعمل الأدبى بوصفه إنتاجا اقتصاديا .

أما النمط الثانى فإننى لا أجد الآن تعبيراً عنه أفضل من تعبير إدوارد سعيد البسيط ـ لكن البارع ـ حين يقول نافيا براءة الكتابة والإنشاء :

«إن الإنشاء (discourse) كثيراً ما يضع متحدثاً فى مرتبة أعلى من متحدث آخر ، أو كما يظهر [فرانز] فانون . . . يعيد تمثيل جغرافية المدينة المستعمرة [التى تنقسم إلى حى للمستعمِرين فخم ، نظيف ، مسيطر ، وحىٍ للمستعمَرين بائس ، محروم ، خاضع للسيطرة] »[٢٧] .

وبين هذين الطرفين يسود الربط بين الأدب والأيديولوجيا فى مجالات متفاوتة تفاوت الجنس الأدبى (المسرح مثلا) والموقف الفكرى ؛ فيتحدث أداموف عن الأيديولوجيا فى المسرح بصيغة تعميمية قطعية حين يقول «لا مسرح بدون أيديولوجيا»[٢٨] ، ويتتبع باحث الخلفية الأيديولوجية المتمثلة فى موقف شخصية مسرحية محددة عند بريخت ، أو يقوم أدورنو بدراسة أيديولوجيا صناعة الثقافة (Cul-ture Industry) كما تتمثل فى السينما والموسيقى[٢٩] . ويرى باحث ثالث أن الرواية الكلاسيكية كانت تجسيداً للأيديولوجيا الليبرالية الغربية . وسوف تفصِّل الفقرات القادمة من هذا البحث بعضاً من جوانب هذا النمط من الدراسة ، وتستخلص عدداً من الأسئلة التى ينبغى طرحها فى هذا السياق ، كما ستسعى إلى اقتراح مسارات ممكنة لتطوير البحث فيه .

الأدب والأيديولوجيا ، والطبقة السائدة

١٠ ـ

تؤكِّد عبارة مهمة لكارل ماركس أن أفكار الطبقة الحاكمة هى فى كل العصور الأفكار الحاكمة (المسيطرة) . وقد ولدت هذه العبارة (ومثيلات لها) مقولة طاغية فى دراسة الأدب والأيديولوجيا تلح على أن النتاج الأدبى هو ، قطعاً وطبعيا ، تجسيد لفكر الطبقة الحاكمة . وينبغى فى السياق الحاضر أن نتساءل : هل هذه الأطروحة سليمة ، وهل تصدق فعلا على الأدب طبعياً ، وفى كل مرحلة تاريخية ؟

لنفترض ، مبدئياً ، أن الجواب بالإيجاب ؛ فهل تبقى من قيمة على الإطلاق لهذا الاكتشاف بعد لحظة حدوثه مباشرة ؟ ليس ثمة من شك فى أن عدم وعينا لكون الأدب يمثل فكر الطبقة الحاكمة يبقينا فى مرحلة نقدية نُحْرَم فيها من القدرة على طرح أسئلة شائقة حول الأدب والمجتمع والعلاقة بينهما ، وأننا فى تلك اللحظة التى نكتشف فيها أن الأدب يمثل هذا الفكر نصبح أكثر قدرة على طرح أسئلة جديدة وشائقة حول الأدب والمجتمع والعلاقة بينهما . لكننا بعد تمثل هذا الاكتشاف ، وبعد طرح الأسئلة الجديدة التى يسمح بصياغتها ، نصل إلى نقطة يصبح وعينا فيها لهذه الحقيقة ضئيل الجدوى ، بمعنى أن إدراكنا لكون الأدب فى أى مرحلة تاريخية تعبير عن أيديولوجيا الطبقة الحاكمة يصبح إدراكاً لبديهية لا تولِّد تمايزات كافية فى مجال الأدب وعلى مستوى النصوص المنتجة ، أو لا يمكن أن تطور مقولات نقدية جديدة . فالحقيقة الجديدة تصف النتاج الأدبى كله فى مرحلة تاريخية معينة ؛ ولأنها كلية الطابع ، شمولية ، فإنها تفقد أهميتها فى مجال دراسة الأدب ، (وإن كانت تبقى مهمة فى مجالات أخرى) ؛ فهى تصدق على كل النصوص وتوحِّد بين هذه النصوص فى سمة أساسية تتعلق بالبؤرة التى تفيض منها . ولأنها كذلك ، فإنها تصبح غير قابلة للاستخدام بشكل مجد فى دراسة النصوص ورصد التمايزات التى تقوم بينها ، أو فهم خصوصية كل منها فى وجوده المفرد ، وكشف الخصائص المشتركة بينها على صعيد آخر غير صعيد «الحقيقة» الجديدة ـ القديمة الآن ـ التى تؤسِّس فى النهاية المجال الإنتاجى الذى نسمِّيه «الأدب» .

ومن جهة أخرى ، إذا كان الأدب تعبيراً عن أيديولوجيا الطبقة الحاكمة فإنه ليس وحده كذلك ، بل إنه ليشترك فى هذه الخصيصة ، على الأقل ، مع جميع أشكال النشاط التى تنتمى إلى البنية العليا فى

تصور ماركس لها ؛ كالنظم الأخلاقية ، والدينية ، والجمالية ، والقضائيّة ، والفلسفية .

ومادام الأمر كذلك فإن وعينا لهذه الحقيقة يصبح وعياً للأصول المشتركة بين الأدب وهذه النشاطات جميعاً ، وتوحّده بها تماماً وتطابقه معها على هذا الصعيد المحدد : صعيد كونها جميعاً محكومة بعلاقات الإنتاج التى تصنع البنية الأساس للحياة الاجتماعية (ماركس أيضاً) . وبهذه الصورة ينتفى التمايز بين الأدب واللاأدب ، ولا يعود إدراكنا للتطابق بين الأدب والنظم القضائية والدينية ، مثلاً ، قادراً على منحنا درجة أعمق من فهم الأدب فى خصوصيته ــ أى فى أدبيته . ومن الجلى ، دعماً لاستنتاجى هذا ، أن اكتشافنا للتوحُّد بين هذه النظم لا يسمح لنا بدراستها جميعاً بوصفها شيئاً واحداً أو بوصفها تمتلك خصائص مشتركة ، كما أنه لا يسمح لنا بدراسة الأدب بالطريقة التى تدرس بها النظم القضائية والأخلاقية والدينية الخ . وينبغى أن يكون جلياً أننا إذا فعلنا ذلك ، أى إذا طورنا منهجاً موحداً لدراسة هذه النظم جميعاً ، فإن الجدوى ستكون ضئيلة ، لأننا سنصل فى نهاية المطاف إلى تأكيد المقولة ــ الاكتشاف التى انطلقنا منها أصلاً ، وهى أن الأدب وهذه النظم الأخرى جميعاً تنتمى إلى البنية العليا ، وأنها جميعاً محكومة بالشروط السائدة ضمن بنية القاعدة . واكتشاف كهذا للمرة الثانية غير ذى جدوى ، لأنه الآن ليس إلا تكراراً «للاكتشاف» الأول الذى كنا قد حققناه وانطلقنا منه لإنجاز الدراسة التى قمنا بها .

إن مجرد اكتشاف كون الأدب تعبيراً عن أيديولوجيا الطبقة السائدة ، إذن ، ليس بعظيم الأهمية بعد تجاوز صدمة الاكتشاف التى نشعر بها . ومن أجل أن تكون العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا على قدر من الأهمية ، ينبغى أن يكون الأدب أكثر من تعبير عن أيديولوجيا الطبقة الحاكمة ، أو ممتلكاً لخصائص أخرى أكثر قابلية لخلق التمايز بين النصوص المفردة نفسها .

والأدب هو بحق كذلك ؛ فالأدب هو تجسيد للصراعات الدائرة باستمرار بين أيديولوجيات متشكلة ضمن البنية الثقافية ــ الاجتماعية ؛ وهو فى ذلك تجسيد للصراعات على مستويات أخرى ضمن البنية السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية واللغوية . الأدب يكتسب أهميته لا من كونه بنية ذهنية أو مكونا فى البنية العليا ، بل من كونه أحد المكونات الرئيسية للبنية الكلية للحياة الاجتماعية ، يتشابك أو يتفاعل مع المكونات الأخرى لهذه البنية : الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والدينية واللغوية . وهو بهذا التحديد أقرب إلى أن يكون ممارسة ، بالمعنى الذى يتحدث عنه لويس ألتوسير[٣٠] فى وصفه لثلاثة أنماط من الممارسة فى الحياة الاجتماعية : الاقتصادية والسياسية والأيديولوجية ، من أن يكون نشاطاً ذهنياً تفرزه بنية القاعدة على مستوى البنية العليا . ولعل نقطة الخلاف التى تكمن بين هذه المقولة ومقولة ألتوسير هى أنه يعد الأدب فى النهاية أحد مكونات الأيديولوجيا ، أما أنا فإننى أعده مكونا آخر من مكونات البنية يقف جنباً إلى جنب مع مكوناتها الأخرى ، ويدخل فى علاقات جدلية يتبادل من خلالها التأثر والتأثير ، والتشكل والتشكيل مع هذه المكونات جميعاً (لكنه فى كل ذلك حاصل أيديولوجى) .

ثم إن الأدب ، إلى جانب ذلك كله ، هو فعل لغوى محكوم بشروط استخدام لغوية ، وتقاليد فنية ، وتاريخ للكتابة طويل ومتغير ؛ ولذلك كله نتائج مهمة سأناقشها فيما بعد .

١٠ - ١

قد يبدو الحديث عن كون الأدب تعبيراً عن أيديولوجيا الطبقة الحاكمة فى ضوء آراء عدد من النقاد الماركسيين غير دقيق ؛ وقد يبدو نسبة المفهوم إلى الماركسية غير سليمة . لكن عدداً من النصوص الماركسية المبكرة يؤكد هذا المفهوم ؛ ففى مقالة تروتسكى التى أشرت إليها سابقاً ، مثلا ، يناقش المؤلف عملية التطور الأدبى مقراً بأن الأدب ذو جذور سحيقة فى الماضى البشرى ، وأنه يمثل التجربة المتراكمة لصنعة الأداء اللغوى ، لكنه يتابع جملته ليقول إن الأدب «يعبر عن الأفكار والمشاعر ، والحالات ، ووجهات النظر والآمال [القائمة] فى المرحلة [التاريخية] الجديدة وطبقتها الجديدة . وليس بمقدور الإنسان أن يقفز مجاوزاً هذا»[٣١] .

كما أنه يقول فى مقطع آخر بشكل لا التباس فيه :

«إن الحاجات الفنية الجديدة ، أو المطالب بوجهات نظر أدبية وفنية جديدة ، تُحَرَّك بالاقتصاد ، من خلال تطور طبقة جديدة ، كما أن دوافع ثانوية تُوَفَّر من قبل التغيرات فى موقع الطبقة ، تحت تأثير نمو ثروتها وقوتها الثقافية» .

١٠ ــ ٢

وسواء أكانت هذه المقولة صحيحة ، تاريخياً ، أم لم تكن ، وسواء أكانت قابلة لأن تظل صحيحة فى عصر متغير بسرعة مذهلة كعصرنا ، وفى عصور لاحقة ـ إذا بقى للإنسانية من عصور لاحقة ـ فإن ذلك لا ينبغى أن يحجب عن أبصارنا السؤال المهم الذى يظل مطروحاً بالنسبة للأدب وهو مايلى : هل من علاقة جوهرية بين كون الأدب المتضمن للفكر السائد ـ والأيديولوجيا السائدة ـ هو أدب الطبقة الحاكمة ، وبين أدبية الأدب ؟ وأياً كانت الإجابة عن هذا السؤال المهم فإنها لا ينبغى أن تحجب عن أبصارنا السؤال الأهم : هل هناك موقف متجانس تاريخياً من الأدب السائد ؟ أى هل نظرت الثقافات جميعاً فى تاريخها الطويل إلى الأدب المتضمن للفكر السائد النظرة القيمية نفسها ؟

يبدو لى أن الإجابة عن السؤال الأخير تقع فى الجوهر من المشكلة ، مشكلة العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا ؛ ذلك أن تاريخ الأدب وتاريخ الثقافات يكشفان عن موقف مثير : هو أن ثمة ميلاً طبيعياً إلى حُسْبَان الأدب المتضمن للفكر السائد ـ على الأقل بعد العصر الكلاسيكى ـ أقل أنواع الأدب أهمية وثراء وجدارة بالعناية والقراءة . وإن تاريخ الحداثة الأدبية منذ الرومانسية ليجلو هذا الميل إلى عَدّ الأدب الرافض للفكر السائد هو الأكثر جدارة وأهمية[٣٢] . وإذا صحّ هذا الاستقراء الذى أقدمه ، فإن ما يتضمنه لعلى قدر كبير من الخطورة : وهو أن ثمة تعارضاً بين الأيديولوجيا السائدة و الأدب ـ على الأقل الأدب المتميز . ولا يصدق هذا الحكم على القرنين الماضيين فحسب ، بل إنه ليصدق على مراحل فى تاريخ الثقافات أقدم بكثير من الرومانسية الأوروبية .

لقد كان أبو نواس شاعراً عظيماً فى أعين معاصريه ، تماماً كما كان

المعرى عظيماً فى أعين معاصريه ، وليس ثمة من معنى مقبول للقول بأن أياً منهما كان يمثل فكر الطبقة السائدة فى عصره . وليس أبو نواس أو المعرى حالتين فريدتين ، بل إنهما مثلان على تيارين ثقافيين . والأمثلة كثيرة على هذا التعارض الذى أحاول أن أتلمسه بين الأيديولوجيا السائدة والأدب المتميز فى ثقافتنا وثقافات أخرى غيرها ؛ ومن بين آخر هذه الأمثلة ، الشعر العربى الحديث بعد الحرب العالمية الثانية بشكل خاص .

كيف نفسِّر هذا التعارض القائم ؟

يبدو لى هنا ، وأنا أطرح ذلك بقدر كبير من الحذر ، أن أطروحة ماركس حول هذه النقطة لا تقدم تفسيراً شافياً كافياً ؛ ذلك أن ماركس بعد تقريره لمقولته المشهورة « إن أفكار الطبقة الحاكمة هى فى كل عصر الأفكار الحاكمة »(٣٣) ، يرى نقطة التعارض التى بلورتُها ، ويجيب عن سؤال ضمنى يشبه السؤال الذى طرحته هنا ، فى مقطع يستحق الاقتباس كاملاً :

« حين يتحدث الناس عن أفكار تثوِّر المجتمع ، فإنهم لا يعدون أن يعبروا عن حقيقة أنه فى داخل المجتمع القديم قد خلقت مكونات مجتمع جديد ، وأن انحلال الأفكار القديمة يرافق بخطى مطابقة انحلال شروط الوجود القديمة . . »(٣٤) .

فى هذا التصور تترافق عمليتان : عملية انحلال شروط الوجود فى المجتمع القديم وبروز شروط وجود جديدة ، وعملية انحلال الأفكار القديمة وبروز أفكار جديدة . ويبدو هذا التصور معقولاً وقادراً على تجسيد حركة المجتمعات والتغير فيها وإدراك الأساس المادى لها ؛ غير أنه يُبقى سؤالاً واحداً ــ لكنه مهم إلى حد بعيد ــ : هل الأفكار الجديدة ، التى تبرز فتثور المجتمع ، طالعة من لجة الأفكار القديمة ، هى بالضرورة أو فى الواقع أفكار طبقة سائدة ـ حاكمة ؟ أى هل تنقلب علاقة السيادة بين الطبقة الحاكمة القديمة والطبقة المحكومة القديمة أولاً ، وتحل الطبقة الثانية مكان الأولى ، ثم تأتى الأفكار الجديدة على جثمان الأفكار القديمة ؟ وإذا كان ثمة مثل هذه الأولوية والتعاقب الزمنى ، فبأى معنى يمكن أن نقول إن الأفكار الجديدة قد ثوَّرت المجتمع ؟ فى حين أن عبارة كهذه تعنى أن الأفكار قد جاءت مولدة لعملية التغيير والتثوير وليست نتيجة تالية لها ؛ أى أنها جاءت من خارج الطبقة السائدة ونقيضاً لها : من الطبقة الخاضعة وتجسيداً لفكرها .

إن اعتراضى هنا ليس اعتراضاً على أطروحة ماركس الجوهرية : وهى أن الفكر محكوم ومشروط بأنماط (علاقات) الإنتاج السائدة وبشروط الوجود الاجتماعى ، وأنه متغير بتغيرها ؛ بل هو اعتراض على علاقة هذه العملية بسيادة الطبقة ، وعد الفكر السائد حتماً فكر الطبقة الحاكمة من جهة ، وعلى آلية التغير المتضمنة فى هذا التصور ، من جهة ثانية .

فى تصورى أن الفكر ذو علاقة جدلية بأمرين : أنماط الإنتاج أولاً ، والطبقة الحاكمة وغيرها من الطبقات ، ثانياً . فالفكر (والأدب) . قد لا يكون فكر الطبقة الحاكمة ، ويكون فى الوقت نفسه سائداً على الأقل فى مراحل التغير التاريخية الحاسمة . وهو فى هذه الحالة يأتى تعبيراً عن تغييرات جذرية ، لكنها ليست بالضرورة شاملة وواضحة على صعيد أنماط الإنتاج . غير أنه يأتى فى الوقت نفسه ليلعب دورا فعالاً فى تحسس ضرورة هذا التغيير والإلحاح عليه وإحداثه أو الإسراع به واستكماله . والفكر فى هذه الحالة لا يكون فكر الطبقة الحاكمة بل الطبقة المعارضة ــ المحكومة ؛ الطبقة التى من مصلحتها أن يحدث تغيير ثورى فى المجتمع . وهو بهذه الصفة يلعب دور الوعى المكتنه لإمكانات التغيير والدعوة إليه وإنجازه ؛ أى أنه يلعب دوراً ثورياً حقيقياً . ومن الجلى أن ما أقوله يؤكد ارتباط الفكر والأدب الثورى بالتناقض الطبقى فى المجتمع ، وينفى أن يكون هذا الفكر والأدب قابلين للتبلور ميتافيزيقياً ، أو نازلين فى سلة من السماء . لكنه فى الوقت نفسه يمنح الفكر والأدب دوراً أعمق جدلية وأبعد فاعلية فى المجتمع وفى عملية التغيير الثورية فيه بشكل خاص .

فى ضوء النقاط السابقة يبدو لى مفهوم الطبقة المسيطرة أو الحاكمة ، والربط الوجودى بين هذه الطبقة والأفكار المسيطرة إشكاليا ، وغير قادر على منحنا قدرة منهجية سليمة على فهم عمليات التغيير التاريخية التى تطرأ على الأدب ، وتفسير مراحل الركود والتقليد الطويلة التى تمر بها الثقافات ، وآلية تشكل الأدب الرافض (أو الأدب الذى يرفض التكيف مع الواقع ويخلق بعد الممكن أو بعبارة ماركوزه يخرجّ على البعد الواحد ويتجه نحو الممكن)(٣٥) ، ثم الأدب الثورى الحقيقى فى مجتمع ما من المجتمعات . ومشكلة هذا المفهوم هى أنه يتعارض مع الطبيعة اللا متجانسة ، والانقسامية ، للمجتمع كما يفهمها ماركس نفسه . فعلى حين تؤدى علاقات الإنتاج والتركيب الطبقى للمجتمع ، على الصعيد الاجتماعى والعلاقات السائدة بين الطبقات ، إلى حالة من الصراع الحتمى المستمر ، الدائم ـ قوياً كان أو ضعيفاً ـ أى على حين تملك الطبقات الخاضعة أو المنتجة أو العاملة طاقات ضخمة من الحيوية والصراعية فإنها ، على الصعيد الثقافى ـ الأيديولوجى ، تبدو فى تصور ماركس ، وضمن مفهوم الفكر السائد ، شبحية ، فاقدة لأى قدرة تقريباً على تجسيد نزوعاتها الصراعية ، وتناقضها مع الطبقة المسيطرة ، وحربها الدائمة ضدها فى أشكال فنية ـ أدبية (أو أيديولوجية عامة) نابضة بالحياة وقادرة على البروز وترسيخ نفسها فى ساحة الصراع الأيديولوجى . بكلمات أخرى ، على حين تبدو الطبقة العاملة المحكومة متمردة ، قلقة ، حية ، وفاعلة اجتماعيا ، وعلى حين تقوم هى بعملية الإنتاج الفعلى اقتصادياً ، فإنها تبدو مخصية وغير منتجة ولا فاعلة ثقافياً . وهذا الخصاء الثقافى ـ إذا صحَّ أنه يسود ـ لايبدو قابلاً لتفجير حركات التحرر والرفض والثورة ، ولا يُسمح لنا أن نتوقع بزوغ أى نتاج ثقافى فى المجتمع سوى نتاج الطبقة الحاكمة نفسها .

بيد أن ذلك غير صحيح تاريخياً . فالثقافات تحتشد بالأدب الرافض ، المتمرد ، المقاوم ، وبالفكر المناهض ؛ وقد يبلغ من تأثير هذا الأدب (والفكر) فى مرحلة تاريخية معينة أنه يصبح الأدب (والفكر) السائد حتى دون أن تحدث ثورة اجتماعية تنقل الطبقة التى يمثلها إلى موقع السيادة والحكم . وقد يحدث العكس تماماً ، وهو أن الطبقة التى تصل إلى السيادة والحكم تظل عاجزة عن تغيير الأدب (والفكر) السائد ، وتبقى أسيرة حياة اجتماعية يسود فيها فكر وأدب تقليديان تماماً .

وقد يعود الخطأ إلى أننا لا ندرس العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا

على المستوى الصحيح . بل نموضع دراستها على مستوى زائف أو محدود المنظور . ففى الثقافة العربية ، مثلاً درجنا على دراسة الأدب على مستوى واحد هو مستوى الإنتاج الأدبى الرسمى ضمن الثقافة الرسمية . والصحيح أن علينا أن ندرس الإنتاج الأدبى فى كليته وشموليته ؛ أن ندرس « ثقافة » الشعب وأدبه ، كما تتجسد فى الحكايات والسير ، وفى ألف ليلة وليلة ، والنوادر والأخبار وعشرات المجالات الأخرى . وسأعود إلى هذه النقطة فيما بعد .

٣ـ١٠

من جهة أخرى ، يبدو لى مفهوم الطبقة الحاكمة ـ الفكر الحاكم نموذجاً آلياً (ميكانيكيا) صرفاً ، بالإضافة إلى أنه ـ كما أشرت ـ يضفى على الحياة الفكرية درجة عالية جداً من التجانس . ويبدو هذا المفهوم خالياً من أى عملية جدلية ، وكأن المجال الأيديولوجى يخرج على قانون الجدلية الذى وصف ماركس فاعليته على المستوى التاريخى اقتصادياً واجتماعياً .

ومن هذا كله ، يبدو لى أننا ما نزال بحاجة إلى البحث عن مفهومات أكثر دقة وقدرة على وصف العلاقات السائدة ثقافيا وأيديولوجيا بين الطبقات فى المجتمع ، وعلى رصد علاقة الفكر السائد بالتركيب الطبقى للمجتمع .

أما السؤال الآخر الذى يفرضه مفهوم الطبقة الحاكمة ـ الفكر السائد فإنه يتعلق بشمولية الفكر السائد ودرجة تجانسه الداخلية : هل تمتلك الطبقة السائدة تفسيراً كلياً للوجود وموقفاً كلياً منه متجانسين ومحصورين قطعاً بها ؟ هل تمتلك رؤيا للعالم (دون عد هذه الرؤيا مثالية أو لا مادية)وللسلوك الإنسانى ، والقيم الأخلاقية والدين والعائلة ، والتنظيم السياسى للمجتمع ، ودور الفرد فيه ، ومكانة المرأة فيه ، والعلاقات الجنسية ، وآداب المائدة والحلال والحرام . . . الخ ، متجانسة ، ومتناسقة وكلية شاملة ، يذعن لها جميع الأفراد الذين ينتمون إلى الطبقة ؟ ثم هل تمتد هذه الرؤيا إلى خارج مجال الطبقة السائدة ليذعن لها جميع الأفراد الذين ينتمون إلى طبقات أخرى (الطبقة العاملة) وكأنها رؤياهم هم للعالم ؟ ثم هل تقف الطبقة الحاكمة نفسها خارج مجال الأيديولوجيا بكل مكوناتها مفرزة أفكارها الخاصه دائماً ، غير خاضعة لأفكار ومفاهيم وتصورات تأتى من خارجها ؟ هل تفرز الطبقة الحاكمة ، مثلاً ، فكرها الدينى الخاص المتميز عن الفكر الدينى لدى الطبقات الأخرى ؟ أم أنها تكون هى أيضا محكومة بتكوين أيديولوجى فوقى (أو خارجى عليها ـ من خارجها) يمارس عليها سلطته كما يمارسها على الطبقات المحكومة ، ويجبر فكرها الخاص على التمويه والتعديل والتطور ، بل حتى على الانحناء والانكسار أحياناً تحت تأثير ضغوطه العنيفة ؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة بالإيجاب ، كما هو متضمن فى دراسات كثيرة ، تعنى :

١ ـ الاعتقاد بالتجانس الكامل فى البنية الاجتماعية .
٢ ـ الاعتقاد بالتجانس الكامل فى الطبقة الحاكمة واستقلالية فكرها الخاص وسلطته الحرة .
٣ ـ إبراز استحالة نشوء أدب مختلف وفكر مختلف ضمن هذه البنية ..

ولذلك يبدو لى أننا بحاجة إلى أربعة أشياء :

١ ـ الفصل النسبى ، لا المطلق ، بين الطبقة السائدة والفكر السائد ، وإبراز دور الفكر المعارض ، فردياً وفئوياً .
٢ ـ تطوير صورة للبنية الاجتماعية يتأكد فيها اللاتجانس والتفاوت والخلخلات والصراعات على المستوى الأيديولوجى (ثم الثقافى ـ الأدبى)،كما تتأكد هذه الأشياء على المستوى الاجتماعى ، ضمن الطبقة الواحدة وضمن البنية الاجتماعية ؛ أى أننا بحاجة إلى تصور أكثر ديناميكية وجدلية وصخباً من التصور السائد الذى يبدو لى استقرارياً جامداً (static) يؤكد وجود نظام ثابت تنفصل فيه العناصر المكونة وتمارس أدواراً جامدة .
٣ ـ إبراز الدور الذى تلعبه الطبقات المحكومة ، الخاضعة ، فى تشكيل البنية الثقافية (والأيديولوجيا) الكلية ، وكون هذا الدور يُدخل إلى بنية الثقافة مكونات ضدية رافضة ، متحدية ، مقاومة ، تصبح جزءاً فاعلاً من البنية تستمر فاعليتها وحركيتها صاعدة ، هابطة ، فى مدى تأثيرها ، تبعاً للشروط التى تحكم العلاقات الاجتماعية (والسياسية ، الاقتصادية بشكل خاص) ، وواصلة فى مفاصل تاريخية معينة إلى هزِّ البنية السائدة وخلخلتها ثم تفكيكها وتثويرها . إن هذا الدور نابع ـ وجودياً ـ من كون الطبقة العاملة المحكومة هى الطبقة الأوسع اجتماعيا ، من جهة ، ومن كونها مكوناً فعالاً من مكونات البنية الاجتماعية من جهة أخرى . وكما هى فاعلة اجتماعياً (واقتصادياً بطبيعة الحال) ، فهى فاعلة ثقافياً ـ أيديولوجيا .
٤ ـ وكما أن دور الطبقة المحكومة العاملة جذرى فى تشكيل البنية الاجتماعية اقتصادياً (بحيث إنه لا معنى للحديث عن اقتصاد هو اقتصاد الطبقة الحاكمة أو المالكة لوسائل الإنتاج) ؛ فإن دور هذه الطبقة جذرى فى تشكيل البنية الثقافية (والأيديولوجية بعامة) ، ولا معنى للحديث عن ثقافة هى ثقافة الطبقة الحاكمة بصورة خالصة . ومع أن هذا الدور متغير ، فإنه لا يتمثل فحسب فى أن الطبقة العاملة ـ المحكومة تخلق ثقافتها المميزة ، بل يتمثل إلى درجة أهم فى أنها لا تخلق ثقافة متميزة منفصلة عن « البنية الثقافية » ـ إذا كان لهذا التعبير من معنى فى هذا السياق ـ بل تخلق ثقافة تنبض وتتحرك فى الداخل ؛ ثقافة مقاومة وتحد ورفض ، تفرض ، بعلاقاتها الصراعية مع فكر الطبقة الحاكمة ، على هذه الأخيرة أن تواجهها . ومن عملية المواجهة تنبع آليات تعديل وتحوير ، أو نقض واستبدال وتطوير تقوم بها الطبقة الحاكمة (ثقافيا) لكى تستطيع التحكم فى عملية المواجهة وتسييرها فى خط مصالحها . وهكذا تشكل ثقافة الطبقة المحكومة ضوابط ومقيدات وموجهات لفكر الطبقة الحاكمة . أى أننا أمام بنية ثقافية كلية لا تتألف من مكونات منفصلة مستقلة ولا تكتسب معناها وخصائصها من الوجود المنفصل لفكر سائد حاكم وفكر محكوم خاضع يمثلان طبقتين منفصلتين ، بل تكتسب طبيعتها من العلاقات التى تنشأ بين هذين الفكرين (أو ماهو أكثر

تعددية منها) . وفى هذا القانون الأساسى لآلية العَنْى (إن العلامات لا تعنى بل العلاقات التى تنشأ بينها هى التى تعنى) ، ندرك أن العلاقات الصراعية وعلاقات التناقض بين فكر الطبقة الحاكمة وفكر الطبقة المحكومة هى التى تنتج البنية الثقافية (والأيديولوجيا)،أى أن هذه البنية هى بنية معدَّلة أو موسَّطة تمثل فى النهاية حصيلة الصراعات الدائرة ، باستمرار ، ودون لحظة توقف حقيقية بين « ثقافات » الطبقات . ولأنها كذلك فإنها متحركة دائماً ، ولأنها متحركة دائماً فإنها قد تصل فى حركتها إلى نقاط تفجرية ، إنقلابية أو ثورية ، تصبح فيها أقرب لا إلى ثقافة الطبقة الحاكمة ، بل إلى ثقافة الطبقة المحكومة . وهكذا . .

أى أننا هنا أمام نموذج حركى ، حيوى ، كلى ، متغير ، متحول . وبهذه الصورة نفهم أيضاً كيف تنشأ مراحل الاستقرار والركود والتقليد الطويلة فى الثقافات ، إذ نراها مراحل انقطاع وخمود فى حركة البنية الثقافية ، بنية الصراعات والتناقضات التى تنتجها العلاقات الاجتماعية (الاقتصادية ، السياسية . . الخ) ، إما بسبب خمول فى طاقات الإنتاج لدى المنتجين (ثقافيا واقتصاديا) ، أو بسبب تحوّل العلاقات القائمة بينهم إلى علاقات قمع وإلغاء ونفى كلى بحيث تنعدم فاعلية ثقافة الطبقة العاملة المحكومة فى ثقافة الطبقة الحاكمة .

وفى هذا النموذج لا تمتلك أى مكونات دوراً ثابتاً . فعلى الرغم من أهمية العامل الاقتصادى ، فإنه ليس مطلق الدور . إن العوامل الأخرى ، السياسية ، والدينية ، واللغوية ـ الخ ، ذات أدوار متغيرة ، محكومة فى كل مرحلة بشروط سائدة ضمن البنية الاجتماعية ، وبالعلاقات بين هذه المكونات وغيرها من المكونات الأخرى ؛ شروط تمنحها أدواراً بارزة أو ضامرة لا يمكن أن تحدد قبلياً بل تحدد فى كل لحظة تاريخية باكتشاف الممارسات الاجتماعية الفعلية وخصائصها وطريقة تكوينها وما يحكمها من مشكلات تواجهها .

وضمن هذا النموذج ينبغى أن نسمح بدرجات عالية من التفاوت ، والتأثيرات المختلفة : الأمية ودرجة سيطرتها ، التعليم وتطوره ، التأثير الخارجى على الأيديولوجيا الذى تفرزه وسائل الاتصال الحديثة الآن (الراديو ، التليفزيون ، السينما . . . الخ) ، والذى يدخل إلى البنية الثقافية تصورات ومفاهيم ليست ، فى مرحلة بزوغها على الأقل ، مرتبطة بتطورات فى بنية القاعدة بل هى وافدة مرتبطة بنماذج اجتماعية متطورة ، مما يكسبها قيمة ودوراً مهمين (مفهوم الحرية الفردية فى المجتمع الرأسمالى الآن مثلاً وتأثيره على فكر الفئات الشابة فى مجتمعات الدول المتنامية) ، كما ينبغى أن نسمح بعوامل فردية متباينة ، وبالاستجابات المتباينة لدى الأفراد للبواعث الاجتماعية نفسها وللتجارب ذاتها .

ولا يعنى النموذج المطروح هنا نفى مفهوم السيطرة ، بقدر ما يعنى البحث عن تصور له أكثر سفسطة وحيوية وقدرة على تفسير المجتمعات المعقدة التى نعيش فيها الآن ، ومنحه طبيعة أكثر تشابكاً وتعقيداً وكلية ، بفصْله نسبياً عن الطبقة الحاكمة ، وتخفيف درجة الآلية فى العلاقة بينه وبينها ، وجعله اجتماعياً ؛ أى تكويناً تسهم فاعليات متباينة معقدة متفاوتة الحجم والطاقة والدور والمنابع ، كما أنها متباينة على صعيد زمنى ، أى على صعيد كونها نابعة من علاقات الإنتاج السائدة فى الحاضر أو مرتبطة باستمرارية تاريخية لتقاليد (أو أيديولوجيات) ذات عراقة تاريخية (الفكر الدينى مثل أساسى هنا ، « وأيديولوجيا » الحياة العائلية مثل آخر) ، كما أنها متباينة أيضا على صعيد مقاومتها للسيطرة أو تعويقها لها أو تدعيمها ، وتعميقها .

وبهذا كله دون غيره ، فيما يبدو لى ، نستطيع أن نموضع الأعمال الأدبية ضمن الثقافة ، ونرى أن لبعضها دوراً مقاوماً للسيطرة ، ثورياً ، وأن ندرك أيضا أن أفراداً (أو فئات) ينتمون إلى الطبقة الحاكمة قد ينتجون مثل هذه الأعمال المقاومة لسيطرتها ولفكرها ، ويسهمون فى بلورة ثقافة الطبقة الخاضعة المستغلة دون أن يكون أصلهم الطبقى ، بالضرورة ، حائلاً بينهم وبين مثل هذا الإسهام أو محدداً بصفة مطلقة لانتمائهم الطبقى ، إذ هناك فرق بين الأصل والانتماء الطبقى عميق . ومن الأمثلة المشهورة تاريخياً على هذا الانتقال الانتمائى تولستوى (كما فهمه لينين) وبلزاك (كما فهمه إنجلز) ؛ لكن بينهما ما هو أكثر دلالة بكثير : ماركس نفسه . هل منع ماركس أصله الطبقى (البورجوازى) من أن يصبح مفكر الطبقة العاملة الأول وبطلها النشيط سياسياً وتنظيمياً ؟

وهل يمكن أن نعد فكر ماركس نفسه نتاجاً للطبقة المسيطرة التى كان ينتمى إليها ؟ وكيف كان بإمكان هذا الفكر أن يتبلور وينتشر ويقرأ ، ثم يصبح مسيطراً لو أن الأفكار المسيطرة هى دائماً أفكار الطبقة الحاكمة ؟ وهل كانت سيطرة فكر ماركس فى روسيا أولاً ثم الصين تعبيراً عن تغيرات سابقة ، وانحلال شروط وجود سابقة على سيادة فكره فى روسيا والصين وكوبا . . . . الخ ؟

١٠ ـ ٤

يحتاج النموذج الذى أحاول أن أبلوره إلى توسع على محورين : محور أفقى تزامنى ، وشاقولى توالدى (تاريخى) . على المحور الأول يبدو لى أننا ينبغى أن نرى المجتمع الواحد لا بوصفه عالماً مغلقاً مكتملاً بذاته ، بل ضمن بنية أوسع بكثير تتشكل من جميع المجتمعات الأخرى المعاصرة له فى العالم . ولقد كان هذا الواقع قائماً فى زمن ماركس (مع أنه فى تقديرى لم يأخذه فى الحسبان بشكل كاف إلا على مستوى واحد هو مستوى التوسع الاستعمارى ، والاقتصادى منه بشكل خاص) وضمن هذه البنية يجب أن يسمح النموذج بقدر كبير من التفاوت فى التصور ، والتباين فى التركيب (الاقتصادى والأيديولوجى) بين المجتمعات ، ويسمح ، لذلك ، بأدوار متباينة للمكونات الداخلية الاجتماعية ـ الاقتصادية والأيديولوجية ضمن كل مجتمع . فى مجتمع أول مثلاً ، قد يكون الفكر الدينى أعمق تأثيرا منه فى مجتمع آخر ، وقد يكون ـ وهذا هو المهم ـ أعمق تأثيراً فى مرحلة تاريخية معينة من الشروط السائدة ضمن علاقات الإنتاج والبنية الاقتصادية ـ دون أن يعنى هذا القول تدميراً لسلامة تفسير ماركس المادى للتاريخ ؛ ففى حركة تحرير المرأة فى المجتمع العربى مثلاً ، يبدو لى أن العوامل النابعة من البنية الاقتصادية وعلاقات الإنتاج أقل أهمية ـ فى فترات تاريخية طويلة ـ من العوامل النابعة من طغيان أيديولوجيا دينية على الحياة الاجتماعية .

أما على المستوى التوالدى (التاريخى) فإن النموذج بحاجة إلى درجة من التوسيع ليخرج عن إطار التصور التزامنى للمجتمع . وقد يبدو ما سأقوله الآن مجازفة كبيرة ، لكن النموذج الأولى للتركيب الطبقى وعلاقة البنية العليا ببنية القاعدة يبدو متحيزاً نحو نظرة تزامنية(synchronic) تعاين المجتمع فى اللحظة الحاضرة بشكل أساسى ، مهملة تاريخ التطورات الاجتماعية ــ السياسية ــ الدينية ــ الثقافية (أو الأيديولوجية بعامة) ، أو متجاهلة تأثيرها العميق . وإذا كان ماركس يبرز الأهمية الحاكمة للماضى الاقتصادىفإنه فى تقديرى لا يسند درجة مماثلة من الأهمية للماضى الأيديولوجى . أما حين نوسع النموذج تاريخياً فإننا نصبح قادرين على السماح لمكونات مثل المؤسسات الاجتماعية المستمرة تاريخياً ، « والتراث » الفكرى ــ الدينى ــ والأدبى واللغوى ــ الثقافى للمجتمع ، بأن تبدو أكثر أهمية فى منح البنية الاجتماعية الحاضرة خصائصها المكونة،والصراع الطبقى والأيديولوجى شكله المتميز . لقد تجاهل النقد الماركسى التراث الخاص للمجتمع إلى درجة مؤسفة : ونحن الآن بحاجة إلى أن نرى الدور التشكيلى والأساسى الذى يلعبه التراث وطبيعته السلطوية : أى ميله إلى أن يشكل مصدراً رئيسياً من مصادر السلطة التى تدعم قوة القوى المسيطرة اجتماعيا غالباً وترسخها ، لكنها قد تلعب فى فترات تاريخية أخرى دور المعارضة الرئيسية للقوى المسيطرة ، اذا كان محتوى سيطرتها واتجاهها وأغراضها يبدو فى صورة تهديد لسلطة الماضى الأخلاقية والثقافية والدينية بشكل خاص . ويبدو لى هنا أن العلاقة بين المكون الاقتصادى والمكوّن التراثى الأيديولوجى أكثر تعقيداً بكثير ، وأجدر بالتحليل والنقاش بدرجات أكبر مما يسمح النموذج الماركبى الأساسى بتحقيقه أو مما حققه فعلاً . ومن بين التجليات المهمة للتعقيد الذى أشير إليه أن الفكر المسيطر فى المجتمع قد يكون الفكر الذى يتشكل تحت ضغط سلطة التراث الهائلة فى فترة تاريخية معينة دون أن يكون هذا الفكر بالضرورة فكر الطبقة الحاكمة ، ودون أن تكون ثمة طبقة مسيطرة اقتصادياً تفرز الأيديولوجيا الدينية المسيطرة وتحافظ عليها وتدعمها وترسخها .

وضمن إطار التوسيع الذى وصفته ينبغى أن ندرج أهمية التأثيرات التى يمارسها مجتمع ما على مجتمع آخر ، أو حضارة طاغية مهيمنة على مجتمع صغير أو متنام من جهة ، وأن ندرج التأثيرات التى يمارسها ماضى المجتمع ، والمجتمعات التى دخل معها فى علاقات تاريخية ، على أيديولوجيته المسيطرة وعلى الصراع الأيديولوجى الذى يدور فيه .

وبذلك كله يبدو لى أننا نجاوز النموذج الأساسى الذى قدمه ماركس ، والذى يبدو محدوداً لأنه ، من جهة ، يقوم أصلاً على فهم لطبيعة عدد محدود من المجتمعات الغربية البورجوازية ــ الرأسمالية ، ولا يجاوزها ليدرس المجتمعات المعروفة فى العالم ؛ ولأنه ، من جهة أخرى ، لا يسند دوراً أكثر أساسية للتاريخ الكلى للمجتمع الخاص والتاريخ الكلى لعلاقاته مع غيره من المجتمعات ؛ وأخيراً لأنه لا يتشكل فى إطار المجتمعات المعقدة المعاصرة التى نعيش فيها ، بكل ما حدث فيها من تطورات جذرية على مستوى البنى الأساس (علاقات الإنتاج وأنماطه ووسائله) ، ضمن المجتمع الواحد ، وعبر المجتمعات المختلفة ، وفيما بينها .

١٠ ــ ٥

لعل معطيات المناقشة السابقة تؤكد فى النهاية جدوى أطروحة بليخانوف التى تقول إن :

« العقلية الاجتماعية لعصر من العصور مشروطة (محكومة) بالعلاقات الاجتماعية (السائدة) فى هذا العصر ، وليس ذلك بأكثر جلاء وبروزاً مما هو عليه فى تاريخ الفن والأدب »[٣٦] . والعمل الأدبى ، فى هذا التصور تعبير عن طريقة ما فى رؤية الواقع ، أى أنه جزء عضوى من تلك الطريقة المسيطرة فى رؤية الواقع التى تتمثل فى « العقلية الاجتماعية » . والعقلية الاجتماعية ليست إلا الأيديولوجيا ، وهى نتاج العلاقات الاجتماعية المحسوسة التى تنشأ بين البشر فى زمان ومكان معينين ، وهى علاقات لا يختارها البشر بحرية بل تكون محكومة بطبيعة أسلوب الإنتاج الاقتصادى وبمستوى تطوره .

إن مقطع بليخانوف هذا لا يؤكد مفهوم الطبقة السائدة ــ الأفكار السائدة ــ بل العقلية الاجتماعية التى تتشكل نتاجاً للعلاقات الاجتماعية المحسوسة ، وهذه العلاقات من نمط أكثر تشابكاً وتعقيداً ، وتمثل فاعليات طبقية أوسع بكثير ، وأعمق بكثير من أن تحصر فى القول بأنها ببساطة علاقة سيطرة تمارسها الطبقة الحاكمة بإزاء غيرها مولدة بذلك الأفكار السائدة التى تمثل بشكل صاف مصالحها ورؤياها للعالم ولغتها وأدبها الخاصين .

وفى ضوء كل ما تقدم من نقاش يبدو لى أن التطوير الجذرى الذى قدمه جرامشى باستخدامه لمفهوم « الهيمنة Hegemony » حاسم الأهمية فى فهم الثقافة والعلاقة بين الطبقة الحاكمة والفكر السائد . وإذا فهمنا هيمنة جرامشى بطريقة أكثر حيوية وجدلية وصراعية ، وابتعدنا بها عن مفهوم النظام الراسخ الجامد ، ورأينا أنها قد تكون أيضاً هيمنة الفكر الثورى (الممثل فى حزب سياسى منظم) فإنها قد تكون أفضل حل للإشكالية التى بلورتها فيما سبق .

١١ -

نخلص من المناقشة السابقة كلها إلى نقطة بارزة هى أن الأدب بشكل طبيعى ، أى بمجرد وجوده ، ولأنه أولاً فعل لغوى ، وثانيا ممارسة كتابية لعملية اختيار وموقع ، مشحون بالأيديولوجيا مشرب بها . إنه ينبثق من بؤرة تشكلها وفيضها ؛ إنه يرثهابالمعنى البيولوجى المتمثل فى نظرية المورثات . ولنعد هذه النقطة منذ الآن بديهية.ما الذى تعنيههذهالبديهية على صعيد فهم الأدب ، فى وجوده الكلى المجاوز لمجموع النصوص الأدبية المنتجة ، وفى تشكله واستقراره فى أجناس أدبية متمايزة ، ثم على صعيد فهمهالنص المفرد ، وعلى صعيد فهم العلاقة بين الأدب ــ النص والمجتمع ، ثم أخيراً ، على صعيد تطوير نظرية نقدية وتكوين منهج نقدى قادر على التعامل مع هذه المسائل بدرجة عالية من الدقة والشمولية والكفاءة ؟ بديهى أن أول ما تنطوى عليه هذه البديهية الجديدة من نتائج هو أنها غير صالحةلتكوين محكات تمييز بين نص أدبى ونص أدبى آخر . فإذا كانت جميع النصوص الأدبية مشحونة بالأيديولوجيا ومحملة بها وحاملة لها فإن أيديولوجيتها هى خصيصة ملازمة لها وجودياً ، ليس بمقدورها الانفكاك عنها أو اتخاذ مواقف إرادية منها . ومن جهة أخرى ، فإن وجود الأيديولوجيا بالمعنى

المحدد هنا ، لا يشكل معطى قيمياً ، بل يظل معطى وصفياً ، كما أنه (كنتيجة مبدئية فقط أعود إلى مناقشتها فى فقرة مقبلة) لا يتجلى فى نص بطريقة يختلف بها ويتمايز عن نص آخر . ولكى أجلو الفكرة التى أحاول تكوينها بصورة أفضل يمكن أن ألجأ إلى المقايسة . إن كون كل نص أدبى مشحوناً بالأيديولوجيا يماثل القول بأن كل نص أدبى يستخدم اللغة . أى أن كل نص أدبى هو نص لغوى (أو بمصطلحات عبد القاهر الجرجانى الأنيقة ، إن كل خاتم ذهبى مصنوع من الذهب) ، وفى هذا القول الأخير لا يمكن لهذه البديهية أن تشكل عنصر تمايز بين نص ونص ، أو بين خاتم وخاتم ، ومن ثم لا يمكن لها أن تشكل معطى قيمياً : لا يمكن لنص أن يكون ذا خصائص معينة تختلف عن خصائص نص آخر لمجرد أن اللغة تدخل فى تكوينه . على صعيد آخر مختلف تماماً ، تنطوى البديهية « الأدب أيديولوجى » على دلالة محددة للمصطلح « أيديولوجيا » ؛ ففى كل الاتجاهات التى ناقشتها سابقاً تمثل الأيديولوجيا « العقلية الاجتماعية » فى وجودها الكلى الشامل ، أو علم دراسة الفكر ، أو عملية التفكير وأنظمته ، أو ببساطة مجرد امتلاك الإنسان لآلية إنتاج الأفكار ، أو تمثل مجموعة المشاعر والأوهام والتصورات التى تشكلها طبقة اجتماعية ما ، حول نفسها والعالم .

وفى هذه الحالات جميعها فإننا نتحدث ضمنياً عن بنى فكرية ـ ثقافية متشكلة ، مكتملة ، قائمة فى الواقع ، أو مسيطرة على وجه التحديد ، ونتكلم عن الأدب بوصفه إنتاجاً ضمن هذا الواقع الأيديولوجى المتشكل ؛ ومن هنا استطعنا القول بأن كل الأدب أيديولوجى ، من جهة ، ووصلنا إلى صيغة ـ اكتشاف هى فى نهاية المطاف بديهية لا جدوى كبيرة منها فى فهم الأدب أو فى تطوير نظرية نقدية .

ومن أجل أن يكون لاكتشافنا أن كل الأدب أيديولوجى أهمية على الصعيدين السابقين ، أو قيمة فى الدراسات الثقافية والاجتماعية بشكل عام ، ينبغى أن يكون للمصطلح « أيديولوجيا » دلالات أكثر تحديداً وأكثر ارتباطاً بأنماط معينة من التفكير وبمحتويات معينة للعمليات الفكرية دون غيرها ، وبآليات ممارسة خاصة تصدر عن « الأيديولوجيا » محددة بهذه الطريقة . ويبدو لى فى الواقع ، أننا حين نتحدث بشكل عام عن الأيديولوجيا أو خطر الأيديولوجيا أو العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا ، ونحن نسند إلى المفهوم أهمية فعلية ، فإننا نعنى بالأيديولوجيا شيئاً أكثر صلابة وخطورة من الدلالات العامة المشار إليها سابقاً . فالأيديولوجيا فى مثل التعبيرات التى ذكرتها أقرب إلى أن تمثل نظاماً فكرياً يطرح تفسيراً محدداً للإنسان ودوره فى المجتمع ، ويسعى إلى فرض مناهج من التنظيم السياسى والاجتماعى والاقتصادى على الواقع بهدف قولبته تبعاً لجهاز تصورى نظرى منسق التشكل نابع من واقع آخر : أى أن الأيديولوجيا هى تلك البنية (النظرية) المتشكلة لدى مجموعة بشرية معينة فى المجتمع نتيجة لتراكم مقولات ماضوية الطابع تتعلق بالتنظيم الاجتماعى فى أبعاده السياسية والاقتصادية والثقافية ، التى نشأت فى زمان ومكان آخرين ، والتى تسعى هذه المجموعة إلى فرضها على الواقع الراهن ، أو صياغة الواقع الراهن ، تبعاً لها وفى إطارها . وبهذا التحديد للأيديولوجيا تنقلب الأمور التى ناقشتها سابقاً، وتصبح عبارة « كل الأدب أيديولوجى » أو « النقد أيديولوجى » عبارة أعمق دلالة أو أبعد خطورة وأشد إثارة للاهتمام والجدال إلى حد كبير ، مما كانتا عليه سابقاً .

وبهذا التصور الجديد يصبح ممكناً أن اقترح ترجمة « أيديولوجيا » لا بعبارة مثل « علم الأفكار » كما هى الصيغة الحرفية الدقيقة لها ، بل بمصطلح آخر هو « العقائدية » (وهو المصطلح الذى ما زلت شخصيا استخدمه بانتظام منذ ترجمتى للاستشراق[٣٧] على الأقل) ويمكن أن يطرح مصطلح آخر قريب منه هو « المذهبية » .

١١ ـ ١

ما الذى تعنيه الآن عبارة « كل الأدب أيديولوجى » بالنسبة للأسئلة التى طرحتها فى مطلع الفقرة السابقة ؟

أولاً ،

هل كل الأدب أيديولوجى بالفعل ؟

وهل الهواء الذى نتنفسه ممزوج بالأيديولوجيا بحق ؟

وهل تراثات العالم الثقافية والأدبية متماثلة متطابقة فى سيطرة الأيديولوجيا عليها ؟

وهل المراحل التاريخية جميعاً فى ثقافة ما متجانسة من حيث طغيان الأيديولوجيا عليها ؟

وما الحامل الأيديولوجى فى الأدب ؟

وكيف نكشف المكون الأيديولوجى فى النص ؟

وهل النقد ـ على وجه التحديد ـ عملية أيديولوجية ؟

وأسئلة أخرى كثيرة، لا شك أن بعضها ما يزال فى رحم المجهول ولن يتبلور إلا بعد قدر كبير من الدراسة المتخصصة ، والإجابة عن بعض الأسئلة المطروحة .

١٢ ـ

يمكن أن أصوغ الأسئلة السابقة فى سؤال مركزى واحد مطروح الآن، لا من وجهة نظر تكوين النص وتشكله فى بؤرة الأيديولوجيا ، بل من وجهة نظر التعامل معه أو إيصاله وتلقيه .

حين نعى أن الأدب كله مشحون بالأيديولوجيا، فكيف نقرأ النصوص ؟ والأدب فى النهاية مجموعة من النصوص . وكيف نحدد المكوّن الأيديولوجى فيها ؟ بكلمات أخرى : ما « الحامل الأيديولوجى فى الأدب ؟ وكيف نكتشفه ؟ وما قيمة اكتشافه فى دراستنا للنص الأدبى ؟ وليس ثمة إجابة وافية عن هذه الأسئلة الآن . بيد أننى أود أن أقترح هنا تمييزاً بين عدد من المستويات التى يتجلى عليها الحامل الأيديولوجى ، آملاً أن يؤدى مثل هذا التمييز إلى إرساء مرتكزات أساسية تسمح لى بتطوير منهج أكثر دقة وشمولية وتكاملاً لدراسة المشكلة فى المستقبل . قلت قبل قليل إن الأدب هو فى النهاية مجموعة من النصوص ، بيد أن هذا الكلام ليس دقيقاً تماماً ، وبشكل خاص فى معرض مناقشة علاقة معقدة كعلاقة الأدب بالأيديولوجيا لا يقتصر تجليها على ظواهر نصية ، أو لا يكون تجليها دائماً نصياً . ولكى أصل بالعبارة إلى درجة أكثر دقة وصلاحية لمناقشة المشكلة أود أن أتأمل مفهوم « المجموعة »[٣٨] من النصوص قليلاً .

الأدب بهذه الصيغة المجردة ، ليس شيئاً متحققاً فيزيائيا فى نص ، بمعنى أنه ليس ثمة نص فى أى مكان فى العالم ، يمكن أن نشير إليه

بعبارة « هذا هو الأدب » . ومع أن النص هو السبيل الوحيد لإنتاج الأدب ، فإن الأدب كينونة أكثر سعة ورحابة وأبعد تفاوتاً ولاتجانساً من النص الواحد ، بل ــ وهذا هو الأمر الدال ــ من أى مجموعة من النصوص فى العالم . لدينا هنا ظاهرة مهمة هى أن الأدب لانهائى ، أما النصوص فإنها نهائية ، وفى هذا التصور يمكن أن نقول إن وضع نص إلى جانب آخر بالطريقة أ ب ت ث ج ح خ ل ق ن ، ينتج الأدب بوصف هذا الخط لانهائيا ، لكن أى خط كهذا لا يستغرق الأدب كله . وهذه الحقيقة جوهرية الأهمية . وهى تسمح لنا بتأمل الأدب من حيث هو تجسُّد للنصوص على مستويين : شاقولى وأفقى .

فالأدب ليس نتاج تراكم نصى من نمط تراكم الحجارة بعضها فوق بعض لإنتاج بناء ، بل هو شىء أكبر من مجموعة النصوص المتشكلة تعاقبياً ، (أو توالدياً ــ تاريخياً) منذ جلجامش ، مثلاً ، إلى النص الذى أكتبه الآن ؛ كما أنه أكبر من مجموعة النصوص المتشكلة تزامنيا (أى فى اللحظة نفسها ، فى مرحلة ثقافية معينة : النصوص التى كتبها العرب مثلاً يوم ١٩٨٥/٦/١ ، أو عام ١٩٨٥ ، أو فى العقد الثامن ، وهكذا) .

ويسمح هذا التصور بالقول بأن الأيديولوجيا ــ الكبسولة التى تختزن الأدب ــ لا تتجلى نصياً فحسب ، بل تتجلى على مستويات متعددة تعدد مستويات تجلى الأدب ذاته . ولذلك يمكن تخصيص هذه المستويات بأنها :

١ ــ مستوى ما قبل النص .
٢ ــ مستوى النص .
٣ ــ مستوى الفجوات القائمة بين النصوص .
٤ ــ مستوى ما بعد النص .

كما تتجلى الأيديولوجيا على بعدين شاقولى وأفقى .

على البعد الشاقولى تتخذ الأيديولوجيا طبيعة محددة هى التطور واللاتطور ضمن مجال الأدب ، كما يتمثلان فى العلاقات النسبية بين الأجناس الأدبية المختلفة من توازى أجناس متعددة ، إلى طغيان جنس واحد عليها ، ثم من ظهور جنس أدبى جديد ضمن بنية الكتابة السائدة ، إلى اختفاء جنس أدبى قديم كان طاغياً سابقاً . كما يتخذ تجلى الأيديولوجيا مظهراً آخر هو التطور ضمن الجنس الأدبى الواحد بهذا المعنى تتجلى الأيديولوجيا ، مثلاً ، فى نشوء فن الشعر فى مرحلة تاريخية ، من جهة ، كما تتجلى فى التطورات التى تطرأ عليه بما هو جنس أدبى ، ولكنها تتجلى أيضاً فى النمو النسبى لفن الشعر بالقياس إلى الأجناس الأدبية الأخرى ، وفى ظهور أجناس كالرواية تحتل مكانة الشعر التقليدية ضمن بنية الكتابة السائدة[٣٩] . إن ظهور الملحمة فى الأدب اليونانى ، مثلاً حامل أيديولوجى ، لكن انتشار الملحمة ونموها فى مقابل عدم نمو القصة القصيرة ، هو أيضاً حامل أيديولوجى (ولقد ناقش ماركس نفسه دلالات طغيان الملحمة عند اليونان ، وأشار إلى عدم إمكان ظهورها فى المجتمع البرجوازى الرأسمالى المعاصر له)[٤٠] .

وبالطريقة نفسها ، فإن ظهور الملحمة وتلاشيها من بنية الكتابة السائدة هو حامل أيديولوجى ، وظهور الرواية فى المجتمع اليونانى (تبعاً لتفسير باختين لنشأة الرواية) هو أيضا حامل أيديولوجى . ولكن صعود الرواية الحديثة فى مرحلة صعود البورجوازية وتأثيرها على الأجناس الأخرى (تبعاً للوكاش وألان واط) هو أيضاً حامل أيديولوجى . ثم إن ظهور الرواية الجديدة ، ضمن بنية الرواية العالمية ، حامل أيديولوجى ، كما أن بدء تبلور الرواية الجديدة إلى بنية الكتابة الروائية العربية المعاصرة ، هو حامل أيديولوجى .

وعلى مستوى ما قبل النص ، يشكل الأدب قطاعاً تتبلور فيه خصائص « الأدبية » التى تسبق تكوين النص ؛ ويأتى النص ليحقق عدداً من هذه الخصائص فيكون « أدبياً » ، أو لا يحققها ، بل يحقق غيرها فلا يكون أدبياً بل ، مثلاً ، جغرافياً . وهكذا فإن اختيار الكاتب لكتابة نص أدبى هو حامل أيديولوجى (بالمقارنة مع عدم اختيارة لكتابة نص علمى ــ فى ثقافة تسودها الكتابة العلمية ، مثلاً) .

وعلى المستوى النصى ، يبدو الشكل هو الحامل الأيديولوجى الأول . والشكل يحمل الأيديولوجيا بطريقتين : إن شكل النص المفرد (الغيرة لألان روب جرييه أو السفينة لجبرا إبراهيم جبرا) هو حامل أيديولوجى . أما على مستوى تزامنى ، فإن مضاعفة شكل النص فى نصوص أخرى ، أى تكرار ظهوره ، ونشوء نمط أدبى سائد ، من حيث البنية ، هو أيضاً حامل أيديولوجى (وهو المسئول عن تكوين مدارس أدبية أو اتجاهات متميزة ضمن الأدب فى مرحلة زمنية معينة) . ومن هنا كانت دلالة عبارة لوكاش : «إن العنصر الاجتماعى حقاً فى الأدب هو الشكل»[٤١] .

ويبدو لى بديهياً الآن أن نقول إن هذه التجليات للحامل الأيديولوجى مرتبطة جميعها وجودياً بالشروط السائدة ضمن البنية الاجتماعية ، وبالعلاقات التى تنشأ بين البنية الاقتصادية وغيرها من البنى : السياسية ، والثقافية ، والدينية ، والفكرية ، والتصورية ، واللغوية . . الخ .

أما على مستوى ما بعد النص ، فإن الحامل الأيديولوجى يتمثل فى علاقة النص المتشكل الآن ببنية الكتابة السائدة ، وتأثيره الفعل فى تغيير هذه البنية ، وخلق شروط جديدة « للأدبية » ولعملية الإنتاج الأدبى التى يمكن أن تتلوه ، أو لابد أن تتلوه . ولعلنا هنا ندرك قيمة ملاحظة إليوت بأن العمل الجديد حقاً يغير من بنية النظام الآنى المتشكل (التراث) ، وأن الحاضر يعدل الماضى ، كما أنه يتعدل به .

وعلى هذا المستوى ، فإن أى اختيار تال للنص سيمثل بعداً أيديولوجياً ، ويكون حاملاً أيديولوجياً بلوره النص ، وأصبح الآن متحققاً أو ــ على الأقل ــ قابلاً للتحقق فى سواه .

مما قلته سابقاً تبرز حقيقة بسيطة لكنها على قدر كبير من الأهمية هى أن الحامل الأيديولوجى أكثر بروزاً فى مفاصل التغير التاريخية . ولعل هذا هو ما يميز مختلف المحاولات التى اتجهت إلى الربط بين البنى الاجتماعية والأدب ، منذ ماركس حتى جولدمان ؛ فلقد ركز هؤلاء الباحثون جميعهم على دراسة أعمال أدبية أنتجت فى مفاصل التغير التاريخية (الاجتماعية ، الاقتصادية ، الثقافية . . الخ) .

لكن هذا يثير سؤالاً واحداً مهماً ، هل يقتصر بروز الحامل الأيديولوجى على مفاصل التغير ؟ وما الحال ــ على وجه التحديد ــ فى مراحل الاستقرار الأدبية ؟ وإذا كانت لدينا القدرة المنهجية على دراسة الأدب فى مفاصل التغير فحسب ، فما الذى نفعله ، منهجياً ، ونحن

نواجه النصوص الأدبية فى مراحل الإنتاج الأدبى المستقرة ، أو المستقرة نسبياً ؟

النقد والأيديولوجيا

النقد ومفهوم الشرح ــ التعليل

١٣ ــ

قد لا يكون ثمة شك فى أن أكثر المحاولات كمالاً لفهم العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا (والمجتمع) ، هى تلك التى تمت فى إطار الفكر الماركسى ، تطويراً لمقولات جزئية غير مفصلة فى كتابات ماركس وإنجلز . ولعل أهم تعبيرات ماركس عن هذه العلاقة تتمثل فى المقطعين التاليين اللذين وصف فيهما : أ ــ العلاقة بين القاعدة المادية للوجود الإنسانى والوعى ؛ ب ــ العلاقة بين البنية الاقتصادية (البنية الأساس ــ أو بنية القاعدة) والتكوين الأيديولوجى بشكل عام (البنية العليا)(*) .

« يدخل البشر ، خلال الإنتاج الاجتماعى لحياتهم ، فى علاقات محددة لا غنى لهم عنها ومستقلة عن إرادتهم ، [وهى] علاقات إنتاج تتراسل (تتطابق) مع مرحلة محددة من تطور قواهم الإنتاجية المادية . والحاصل الكلى لعلاقات الإنتاج هذه يكوّن البنية الاقتصادية للمجتمع ؛ الأساس الحقيقى ، الذى تقوم فوقه (عليه) بنية قانونية وسياسية ، والذى تتراسل (تتطابق) معه أشكال محددة من الوعى الاجتماعى . إن نمط إنتاج الحياة المادية يخلق شروط عملية الحياة الاجتماعية ، والسياسية ، والفكرية (العقلية) بشكل عام . وليس وعى البشر هو ما يحتم/ يقرر كينونتهم ، بل ، على العكس ، إن كينونتهم الاجتماعية هى ما تحتم/ تقرر وعيهم »(٤٢) .

« . . نبدأ من بشر ناشطين حقيقيين ، وعلى أساس من عملية حياتهم الحقيقية سوف نظهر تطور المنعكسات والأصداء الأيديولوجية لعملية الحياة هذه . . . إن الأخلاق ، والدين ، والميتافيزياء ، وكل ما بقى من الأيديولوجيا ، بالإضافة إلى أشكال الوعى التى تتراسل (تتطابق) معها ، لا تحتفظ ، هكذا ، بأى درجة من الاستقلالية . فهى لا تمتلك تاريخاً ، أو تطوراً ، لكن البشر ، وهم يطورون إنتاجهم المادى ، وتفاعلهم المادى ، يغيرون أيضاً ، جنباً إلى جنب مع عالمهم الفعلى هذا ، تفكيرهم ونتاج تفكيرهم . وليس الوعى هو ما يحتم/ يقرر الحياة ، بل الحياة هى التى تحتم/ تقرر الوعى »(٤٣) .

واستناداً إلى هذين المقطعين (وصيغ مختلفة لهما) ، بالدرجة الأولى ، وإلى المفاهيم المطروحة فيهما ، اتجه النقد الماركسى إلى تأسيس بحث تعليلى ينقب بدأب عن الأصول المادية للأيديولوجيا والإنتاج الأدبى فى البنية الاقتصادية وشروط الإنتاج والعلاقات الاجتماعية السائدة فى المرحلة الزمنية التى تم فيها هذا الإنتاج . أى أن النقد الماركسى قد ربط (بطريقة مباشرة تقريباً) بين الإنتاج الأدبى ولحظته التاريخية المحددة ، رافضاً أية مقولات تتعلق بالكونية أو الشمولية،أو تجاوز اللحظة الحاضرة ، أو قدرة النص الأدبى على البقاء نتيجة لخصائص تجاوز الخاص إلى العام فى تكوينه وفى تكوين الإنسان . وقد نسب هذا النقد مثل هذه المفاهيم إلى الفكر المثالى ، وسعى إلى تفنيدها ودحضها دحضاً قاطعاً . وبهذه الصورة يبدو النقد الماركسى دائما ــ ١ ــ نقداً تعليليا يبحث فى إطار العلة والمعلول ، أى فى علاقات سببية ، و ــ ٢ ــ نقداً مضمونياً (لسبب ليس واضحاً على الإطلاق ، ولا يمثل أكثر من قصور معرفى خطير) . و ــ ٣ ــ محكوماً بتصور مسبق ؛ بجهاز نظرى لا علاقة له بالعمل الأدبى موضع التحليل نفسه ؛ أى أنه كان نقداً أيديولوجياً خالصاً (بالمعنى الذى حددته فى فقرة ١٠ للأيديولوجيا) . و ــ ٤ ــ نقداً فصمياً بمعنيين : أ ــ أنه يفصم العمل الأدبى إلى ثنائية من نمط أو آخر ، ب ــ يفصم الواقع الذى يقوم بتحليله إلى قسمين : الأول هو العمل الأدبى ، والثانى هو العالم (الاجتماعى ــ الاقتصادى) الذى أنتج هذا العمل فيه (وغالباً ما أسندت درجة أعلى من الأهمية للثانى على حساب الأول) .

وبسبب هذه المنطلقات والخصائص فى تكوينه ، كان الفعل الطاغى فى هذا النقد باستمرار هو الفعل « يعلل ، يوضح ، يشرح » ، وكانت مقولته الأساسية هى أنه علينا أن « نعلل ، نشرح ، نوضح » الأدب فى إطار الشروط الاجتماعية التى أنتج ضمنها ، ونكشف عن هذه الشروط فيه . وبهذه الصورة كان النقد هذا دائماً « تكوينياً » (حتى قبل أن يستخدم جولدمان مصطلح البنية « التكوينية » لوصفه فى الصيغة التى أعطاها هو له) بمعنى محدد هو أنه مشغول دائماً باكتشاف الجذور الاجتماعية للعمل الأدبى . ولا يبدو ثمة غرابة فى أن يكون النقد الماركسى قد نما وتطور بهذه الصورة ؛ ذلك أنه هو أيضا قد نشأ واكتسب أبعاده « التكوينية » فى مرحلة تاريخية كان فيها المنهج التعليلى ــ الشرحى ــ الإيضاحى منهجاً طاغياً فى العلوم الإنسانية . وسأحاول أن أظهر فيما بعد أن منعطفات التحول فيه تتشكل فى مرحلة تاريخية تبدأ فيها مناهج أخرى فى الطغيان ، وبشكل خاص خلال العقدين الأخيرين مع نمو البنيوية والسيمائية وامتدادهما إلى المجالات المعرفية المختلفة .

١٣ ــ ١

يسيطر مفهوم التعليل ــ الشرح على عمل بليخانوف كله ، مثلاً ، بالمعنى المحدد الذى وصفته الآن : كشف الجذور والأصول الاجتماعية (بصيغة عامة) التى ينبع منها العمل الأدبى .

ويرغم أن بعض النقاد الماركسيين قد حاولوا الوصول بهذا المفهوم إلى درجة أكثر لطافة وسفسطة ، فإن العمل الذى يقومون به ما يزال ، بصفة جوهرية ، شرح العمل الأدبى بالمعنى المحدد هنا . فيرفض بيير ماشيرى ، مثلا ، مصطلح التفسير ــ التأويل ، مفضلاً عليه مصطلح « الشرح ، التوضيح » ، لأن التأويل ، فى نظره ، يعنى تنقيح النص أو تصحيحه تبعاً لمعيار مثالى لما ينبغى أن يكونه العمل ؛ أى أن التأويل يعنى رفض العمل بما هو عليه . ويرى ماشيرى أن النقد التأويلى لا يعدو أن يكون « مضاعفة » للنص (أو تكثيراً له) ، يقوم بتعديله أو زيادة درجة « انحباكه » من أجل الاستهلاك السائغ . وهكذا ، فعلى حين « يقول هذا النقد قدراً أكبر (من الكلام) عن النص ، فإنه فى الواقع يقول عنه قدراً أقل »(٤٤) .

ويلتقى تيرى إيجلتن تماماً مع ماشيرى هنا ، باصباً على موقفه

* استخدمت القوسين ( ) لوضع كلمة بديلة ، والقوسين الحادين [ ] مع إضافة توضيحية حين تكون الكلمة الأصلية تحتمل كلا الاحتمالين ويكون لهذا الاحتمال أهمية فكرية فى فهم النظرة التى يبلورها النص .

ومؤكداً له دون تردد ؛ وهو يحدد غاية النقد الماركسى ، بصفة قاطعة ، بأنها : «شرح ــ توضيح ــ تعليل العمل الأدبى (إلى درجة أتم ؛ وذلك يعنى «انتباهاً حساساً لأشكاله وأساليبه ومعانيه» ، لكنه يعنى أيضاً «إدراك هذه الأشكال والأساليب والمعانى بوصفها إنتاجاً لتاريخ معين»(٤٥) .

ويشير إيجلتن فى الوقت نفسه إلى أن كثيراً من النقد غير الماركسى يرفض مصطلح «الشرح» بدعوى أنه ينتهك «سرّية» الأدب . بيد أن ما يقوله هو تبسيط ساذج للمشكلة بأبعادها كلها ؛ فالذين يرفضون تقييد غاية النقد بشرح النص (اجتماعياً وتاريخياً) لا يفعلون ذلك إصراراً على سرية الأدب ، بل لأسباب أكثر جذرية ، من بينها أن مثل هذه الغاية قد حالت تاريخياً دون تطور التحليل البنيوى الدقيق للنص الأدبى ذاته ، وصرفت محرق التركيز من دراسة «النص فى علاقاته الداخلية» كما أسميها ، إلى دراسة «النص فى علاقاته الخارجية» ، ولقد عبرت سوزان سونتاج عن مثل هذا الموقف ، بطريقة دقيقة تجاوز تبسيطات إيجلتن بدرجات معرفية ، فى مقالتها "Against Interpretation"(٤٦) .

فهى تربط طغيان التفسير (ما يعنيه إيجلتن بالشرح ــ والتعليل) ببعدين خطيرين من أبعاد النظرة الشائعة للأدب : أولهما متجذر فى نظرية المحاكاة اليونانية (أن الأدب محاكاة للعالم) ؛ وثانيهما مرتبط بالفصل بين الشكل والمضمون ، وحسبان المضمون هو العمل الأدبى . وفى رأى سونتاج أن التفسير يقوم دائماً على افتراض أن النص يملك معنى داخلياً غير مدرك ، وأنه لكى يدرك ينبغى أن يؤول ، وهى ترى فى التأويل انتهاكاً لا لسرية الأدب ، كما يذهب إيجلتن ، بل لتكوينه البنيوى ؛ لشكله ؛ لخصائصه التركيبية ، لوجوده الفعلى .

ولقد كانت سونتاج من بين أول من أشاروا إلى أن التأويل فعل تحريف للنص وتصحيح وتغييره ؛ إنه فعل يفترض أن هناك خللاً وتفاوتاً بين ما يريد النص أن يقوله والنص ذاته ، ولذلك يحاول المؤوّل أن يلغى هذا التناقض ، ويكشف عن تناسق النص وانسجامه متمسكاً بأن للنص معنى «أصلياً» ، وأنه هو وحده قادر على كشفه . وبذلك فإن سونتاج هى صاحبة المفهوم الذى يأخذه ماشيرى ، وينسبه إيجلتن إليه . ومن الجلى أن ما تعنيه سونتاج بـ "interpretation" يشمل ما يعنيه ماشيرى وإيجلتن بـ explanation و interpretation ، فهى ترفض النقد الماركسى لأنها تراه أحد أنماط النقد التأويلى ، مثله مثل النمط النابع من فرويد ومدرسة التحليل النفسى . وتقول سونتاج إن انتشار تأويلات الفن (والأدب) اليوم قد سمم حساسياتنا . . وإن التأويل هو انتقام الفكر (العقل) من الفن . . بل من العالم . . فأن تؤوِّل هو أن تفقر العالم ؛ أن تستنفده من أجل إقامة عالم خالٍ من «المعانى» . . ؛ أن تحول العالم إلى هذا العالم»(٤٧) .

أما رولان بارت ، فإنه يرفض التأويل من منطلقات أكثر جذرية ؛ فالتأويل فى عرفه تجسيد لعمل منهجى يخطىء غاية العمل النقدى جذرياً ويحل محلها غاية أخرى . ولقد كان رفض بارت له من المنطلقات الجوهرية للتطوير المنهجى الذى تمثل فى تكوين «بنيويته» فى النقد ؛ فقد خصص بارت لهذا الموضوع اثنتين من مقالاته المبكرة (راجع : مقالتى «النقد من حيث هو لغة» و «الفاعلية البنيوية» وكلتاهما كتبت فى عام ١٩٦٣ قبل أن يكون هناك إنتاج دال فى النقد البنيوى)(٤٨) .

وثمة أدلة كثيرة على صدق نظرة سونتاج وبارت إلى الموضوع ، وبشكل خاص فى نقطة محددة هى أن التأويل يقوم دائماً على افتراض وجود معنى مخبوء ، سرى ، وأصلى ، وجاهز ؛ تكون وظيفة المؤوِّل أن يكتشفه .

ومن هذه الأدلة ما دار من جدل حول التأويل فى الفكر الدينى والفكر النقدى فى الثقافة العربية ؛ فلقد أكد عبد القاهر الجرجانى ، مثلاً ، أن التأويل عمل أساسى من أعمال النقد ؛ لأنه بالتأويل فحسب يعود بالأشياء إلى أصولها ؛ أى يصل إلى المعنى المخبوء فى العمل الأدبى . ولقد قام مفهوم الشرح العربى بأكمله حول هذا المحور : وهو أنه يكشف معنى صحيحا قائماً فى النص . وظل النقد بذلك عملية تعليق على النص ، تابعاً له ، ومحاصراً بالأطر التى يتصور الناقد أنها أطر النص ومعناه المخبوء الأصلى الجوهرى . ولم يخرج عن هذا النمط من التصور إلا مفكرو التصوف ، الذين مارسوا التأويل(٤٩) بدلالة مختلفة تمام الاختلاف .

١٣ ــ ٢

إذا كان «الشرح ــ التعليل» هو الغاية التى يصبو النقد الماركسى إلى تحقيقها فى دراسة الأدب فإن المصطلحات التى يستخدمها هذا النقد قد توحى بدرجة أكبر من السفسطة والتعقيد دون أن تكون المفاهيم التى تحددها هذه المصطلحات مختلفة جوهرياً عن مفهوم الشرح ــ التعليل .

ويتمثل هذا التطوير المصطلحى الصرف فى عمل لوسيان جولدمان الذى يتناول المصطلحين الشرح ــ التعليل والتأويل ، ويخرجهما من خضم الجدال الدائر حولهما ليجعلهما خطوتين فى مسار واحد مكتمل (أو وجهين لعملية واحدة) ؛ فقد رفض جولدمان النظر إلى التعليل والتأويل بوصفهما عمليتين مختلفتين فكرياً ، وأصر على عدهما عملية واحدة تربط بإحداثيات مختلفة(٥٠) . فعلى حين يقوم التأويل على وصف البنية القائمة للنص المدروس ، يقوم الشرح ــ والتعليل على موضعة (إدخال) البنية المؤوَّلة ضمن بنية شاملة أوسع ، ويكشف لنا الشرح ــ التعليل الأصول التكوينية للعمل المدروس ووظيفته . غير أن جولدمان يضيف إلى هاتين العمليتين (أو العملية المزدوجة) بعداً جديداً حين يقول إن البنية الشاملة نفسها يمكن أن تصبح الآن موضوعاً للدراسة التأويلية . وهكذا فإن ما كان شرحاً يصبح تأويلاً . وينبغى أن يُربط البحث الشرحى ــ التحليلى إلى بنية جديدة أوسع مما سبقت دراسته من بنى ، وهكذا ، إلى أن يتسع البحث لاستيعاب قدر أكبر ثم أكبر من الواقع الاجتماعى المدروس(٥١) .

والأداة النظرية الأساسية لعمل جولدمان بأكمله هى مفهوم «رؤيا العالم» كما يحدده . والعمل الأدبى من هذا المنطلق هو «نقل تخيّل على مستوى بالغ التقدم من الانسجام (التناسق) coherence لرؤيا العالم : أى لمجاميع (ensembles) من المقولات الذهنية التى مالت إلى الاتجاه التكون فى بنى متناسقة ، وكانت تخص فئات اجتماعية معينة ذات امتيازات ، اتجه فكرها ، ومشاعرها ، وسلوكها نحو تنظيم كل العلاقات بين البشر والعلاقات بين الإنسان والطبيعة»(٥٢) .

وباستخدام هذا المفهوم ، محدداً بطريقة متميزة جديدة ، يكشف جولدمان الكيفية التى يكون بها العمل الأدبى فردياً جماعياً فى اللحظة نفسها ، وهو يبدو بذلك كأنه يحل واحدة من أعمق الإشكاليات التى تخللت المناهج الاجتماعية فى دراسة الأدب :

« سواء أكان المبدع يقوم بإحكام نظام فلسفى أو كون متخيل من الكائنات الفردية والمواقف المعينة ، فإنه ينقلها على مستوى الفكر التصورى أو الخلق التخيلى ، دافعاً إياها إلى درجة بالغة التقدم من التناسق (الانسجام) . وهكذا يحتفظ العمل بشخصية جماعية فردية فى آن واحد .

« إن الفئة وحدها قادرة على إحكام مجموع مقولاتٍ متوجه نحو التناسق أى رؤ يا للعالم ، لكن الفئة نادراً ما تصل بها ـ عمليًا لاتصل بها أبداً ـ إلى ذلك المستوى من التناسق الذى تمثله الأعمال الكاملة (للفنان) ؛ فالفرد وحده يستطيع إنجاز ذلك ، والتعبير عنه فى مضمون محدد »[٥٣] .

١٣ ــ ٣

يمكن هنا أن نحدد المجالات الرئيسية التى لعب فيها النقد التعليلى بكل أشكاله دوره المتميز .

١ ــ دراسة مفاصل التغير التى تنتج تطورات ملموسة ضمن الجنس الأدبى الواحد .

٢ ــ دراسة مفاصل التغير التى تؤدى إلى ظهورُ جنس أدبى جديد .

٣ ــ دراسة العلاقة بين النص الأدبى والعالم الاجتماعى ، عن طريق موضعة هذا العمل (الذى يعد بنية) ، ضمن بنية أوسع ثم بنية أوسع وهكذا ، إلى أن تتشكل حلقة متنامية (دائريًا) من البنى الأدبية والاجتماعية .

٤ ــ دراسة الشروط الاجتماعية التى تؤدى إلى طغيان جنس أدبى دون آخر .

٥ ــ دراسة تشكل المذاهب الأدبية وشيوعها وطغيانها .

ومن الواضح تماماً أن هـذه الأنماط جميعـاً ، باستثنـاء مرحلة من مراحل العمـل التحليلى فى رقم (٣) ، تنتمى إلى نمط من الـدراسة النقـدية يمكن أن يـوصف بأنـه يمثـل دراسـة « النص فى عـلاقـاتـه الخارجية » . أما الاستثناء المشار إليه فإن امتيازه الفعلى هو أنه يبدأ أصلاً بمحاولة لدراسة « النص فى علاقاته الـداخلية » ، (ويلتقى بذلك مع مناهج أخرى كثيرة تعد هذا النمط من النشاط النقدى النمط الوحيد ، أو المركزى الذى يستحق اسم النقد)ويحاول تأسيس نقطة توحيد ، أو تقاطع ، بين هذين النمطين من الدراسة ، وبين الماركسية والبنيوية ، على الأقل فى الفهم الشائع لهما كما تمثلنا فى الكتابات الأوروبية بشكل خاص . وإنه لأمر له دلالته الواضحة أن يحدث هذا المفصل التغييرى الجوهرى فى النقد التعليلى فى المرحلة التاريخية التى تطغى فيها البنيوية فى الدراسات الإنسانية ودراسة الأدب .

١٤ ــ

يسمح النموذج الذى قدمه ماركس ، فى بساطة زائـدة ، بنشوء تفسير له يفترض أن العلاقة بين بنية القاعدة والبنية العليا هى علاقة انعكاس آلية ، أو علاقة توليد سببية . وهكذا تبلورت هذه العلاقة بالفعل فى أعمـال مفكرين مـاركسيين كثيـرين ، ومن بين أبـرزهم بـوخارين ، الـذى قارن العـلاقة بـين البنيتين بمـا يحدث فى العلوم الفيزيائية[٥٤] . وبرغم الجهد الضخم الذى قام به جرامشى لتدمير هذا التصور الآلى الذى ينفى جوهر الجدليّة (الديالكتيك) فى رأيه نفياً تاما ، فإن الاستخدام الشائع للنموذج الماركسى ـ من الجهة التطبيقية على وجه الخصوص ـ ما يزال آليا ، وبشكـل خاص فى الـدراسات العربية للموضوع .

ويبدو لى أن الخطأ ليس خطأ المفسرين وحدهم ، بل إنه يرجع إلى احتمال وجود عامل آخر كامن فى النموذج نفسه .

ولعل أخطر مـا فى النموذج أنـه قار سكـونى (static) فى النقطة الزمنية التى يوضع عليها نفسه ، أى أنه ذو زمن واحد متجانس كلى .

فهو يقع على نقطة استقر فيها كل شىء على هيئة محددة : البنية الأساس شكّلتها شروط محددة وعلاقات محددة للإنتاج ، وقامت هى كذلك بتوليد بنية عليا : فكر ، وفلسفة ، وقوانين ، وأدب ، ونظام سياسى . ومن جهة أخرى فإن للبنية الأساس ، فى هذه اللحظة ، طبيعة المتجانس بصفة كلية : فهى وحيدة التركيب ، تمثل علاقات إنتاج من نمط متجانس واحد ومتعادل الأجزاء تماماً ، بحيث إننا لا نستطيع أن نتحدث عن أجزاء ، بـل عن الكل . وهـذا الكل مصهور كالسبيكة ، نقى التجانس تماماً ؛ ولذلك فإنه يولد أيديولوجيا متجانسةً ، كلية ، لا أجزاء فيها . وحين ينطلق ماركس بعد ذلك إلى الحديث عن عملية التغيير التاريخية ، فإنه يوحى بأن هذا التغيير الذى يطرأ على البنية الأساس هو تغيير كلى من جهة ، ومتجانس من جهة أخرى . ولذلك فإن من الطبيعى أن يكون ما يولده على صعيد البنية العليا أيضاً متجانسا كليا . (مع أنه يقرّ بوجود تفاوت زمنى بين التغير على مستوى البنية الأساس والتغير على مستوى البنية العليا)[٥٥] .

ويبدو لى أن النموذج التصورى المسئول عن هذا النموذج الـذى طوره ماركس ، هو صورة المعمل : رب العمل والعمال وعلاقـات الإنتاج والسلع المنتجة . ولأن النموذج يملك هذه الخصـائص فإنـه لذلك يسمح بتفسير آلى ، لا لأن المفسر يفرض عليه تصوراً آليـاً . ولهذا تصبح معركة جرامشى أكثر صعوبة إلى حد بعيد ، ولا تؤدى إلى نسف للتفسير الآلى للنموذج .

وما أود أن أطوّره هنا هو نمـوذج للعلاقة بين البِنية الاقتصاديـة (ولنسمها بنية القـاعدة) والبنيـة اللا اقتصـادية (ولنسمهـا البنية العليا) ، ينطلق من الإقرار الملتزم بدور البنية الاقتصادية الجذرى فى تشكيل البنية اللا اقتصادية ، لكنه : **أولاً** ؛ يتصور هذا الدور فيضاً من الحركة الدائمة فى اتجاهين لا اتجاه واحد ، أى من البنية الأولى إلى الثانية ومن الثـانية إلى الأولى . **وثـانيـاً** ؛ يتصـور البنيـة الأسـاس لامتجانسة ، محتوية على شروط إنتاج وعلاقات إنتاج متفاوتة النمو ، بل متناقضة أحياناً ، لأنها ليست علاقات فى معمل ، بل فى مجتمع كلى متفاوت ، ومتناقض ، ولا متجانس ، تملأه قـوى مختلفة ، متنـوعة متضاربة ، ومصالح من هذا النمط كذلك . **ثالثا** ؛ يتصور حركة التشكيل التى تنطلق من بنية القاعدة متفاوتة زمنياً ؛ أى أن حركةً ما حركة تبدأ فى اللحظة (A) على حين تبدأ حركة أخرى فى اللحظة (H) ، وتبدأ حركة ثالثة فى اللحظة (L) وهكذا . وما لدينا هو تركيب

لا نهائى من الحركات الدائبة . ورابعاً ؛ يتصور الحركات متقاطعة دائماً فى كلا الاتجاهين ، وبهذا التقاطع فإن الحركة العائدة من البنية العليا تتقاطع مع تشكيل الحركة الصاعدة من البنية الأساس وتؤثر فيه ، وهكذا ، فى نموذج حركى دائب غير قارّ . خامساً ؛ يتصور النموذج مُوَضعاً لا فى لحظة زمنية واحدة ، بل على مستويات زمنية مختلفة .

وهو ، بكل ذلك ، تصور جدلى حقيقى ، بالمعنى الماركسى للجدلية فى روحه . وإذا كان لى أن أحاول شرح النموذجين تخطيطياً ، فإن من الممكن أن يمثلا كما فى الشكلين الواردين فى نهاية المقال ص(٨٦).

وما يعنيه هذا التصور هو أن البنية العليا نفسها ليست متجانسة ، أو كلية ، بل هى متفاوتة متناقضة داخلياً ، متعددة الأجزاء والمكوّنات . وتبعاً لهذا التصور ، تكون حركة التوليد متبادلة بين مكونات البنيتين : إذ تفعل الأيديولوجيا ، فى مكوّنات منها ، ببنية القاعدة ، وتعدّل ، بذلك ، مكوّنات فى بنية القاعدة أو تجبرها على التغير ؛ وتقوم مكوّنات فى بنية القاعدة بتوليد مكوّنات فى البنية العليا . وتتبادل كل من هذه المكوّنات مع المكوّنات الأخرى ضمن البنية الواحدة ، ومع المكوّنات فى البنية الأخرى ، التفاعل الدائم ؛ وتكون السمة الأساسية لكلتا البنيتين ، بهذه الطريقة ، الحركية الدائمة ، والتشكيل الدائم ، والتعديل والتحوير والتغيّر الدائم .

وتبعاً لهذا التصور ، نستطيع أن نتصور أن البنية العليا قد تلعب دوراً مقاوماً لما يتم من تغييرات ضمن البنية الأساس ، كما قد تلعب دوراً معدِّلاً ، وأن ذلك كله قديتم فى حقب زمنية مختلفة .

وفى إطار نموذج كهذا يمكن أن ندرك دلالة مقاطع متعددة عند ماركس وإنجلز لا تبدو لى قابلة للاتساق مع النموذج التقليدى .

أولها ؛ مقطع إنجلز الذى يرفض فيه بإصرار واضح الإقرار بأن المكون الاقتصادى هو الوحيد المحدد للصراعات التاريخية ، ويلح على أن مكوّنات البنية العليا تفوق العنصر الاقتصادى فى التأثير أحياناً ؛ وثانيها هو التصور الجنينى عند ماركس لتفاوت التغير ومستوياته ولبزوغ الجديد من رحم القديم :

« ليس ثمة نظام اجتماعى واحد يندثر قبل أن تتطور جميع قوى الإنتاج التى لها متسع فيه ؛ ولا تظهر علاقات إنتاج جديدة أعلى أبداً قبل أن تنضج الشروط المادية (اللازمة) لوجودها فى رحم المجتمع القديم »(٥٦) .

ولقد كان إدراك هذه الطبيعة المتفاوتة للتطور وراء إحساس جرامشى بتعقد المواقف التاريخية كلها ، ورفضه للإقرار بفورية التغيرات على مستوى البنية العليا (تماماً كما كان ماركس نفسه وإنجلز قد رفضا الإقرار بها)،وتنميته لمفهوم « الحركة العضوية » والحركة المفرقية المؤقتة ، فى التاريخ ، ثم لمفهوم « الكتلة التاريخية » ـ الإنسان من حيث هو ذات فردية خالصة ذاتية ، وكتلة مادية موضوعية :

« ينبغى أن يتصور الإنسان بوصفه كتلة تاريخية [مركبة] من عناصر فردية وذاتية ، وكمّ (كتلة) عناصر موضوعية مادية يكون المفرد فيها دائماً فى علاقة ناشطة »(٥٧) .

ولهذه الأسباب جميعاً ، آمن جرامشى ـ بعمق ـ بدور المثقف العضوى ، لا بوصفه خطيباً ، بل بوصفه ممارساً على المستوى العمل الفعل ، ومرتبطاً ارتباطاً جذرياً بالجماهير ، فى عملية تهدف إلى التغيير الجذرى للنظام الكلى للعلاقات الفكرية والأخلاقية ، كما تهدف فى نهاية المطاف إلى التغيير الاقتصادى ـ الاجتماعى ـ السياسى . ولهذا الدور أهمية شبه مطلقة فى مراحل اكتساب الطبقة للهيمنة ؛ لأن هذا الاكتساب عملية تربوية ؛ والمثقف هو صاحب الدور الجوهرى فى هذه العملية . ويستند هذا التصور عند جرامشى إلى فهمه الجدلى للعلاقة بين البنية الأساس والبنية العليا ، فهو يرفض الفهم الآلى لهذه العلاقة ويسميه « طفولية بدائية » ، ويؤكد أن هذه العلاقة هى علاقة تفاعل متبادل ، أى أن الأيديولوجيا تؤثر فى البنية الأساس تأثيراً عميقاً أيضاً . ويتجلى هذا التأثير ، فى وجه من وجوهه ، فى أن إدراك كون الشروط الموضوعية المادية قد وصلت إلى نقطة أصبحت الثورة فيها ممكنة ، إنما يعتمد على تحليل فكرى صحيح ، وعلى أيديولوجيا شاملة كلية تعطى « انعكاسا عقلانياً للتناقضات فى البنية ، و[تمثل] وجود الشروط الموضوعية لتثوير الممارسة (praxis) »(٥٨) .

ومن هذا التطور يؤكد جرامشى أن البشر فاعلون فى الحياة الاجتماعية وليسوا متلقين خاضعين لحتمية تاريخية ذات صيرورة منعزلة عن إراداتهم . إن الارادة الإنسانية هى التى تسمح للإنسان بأن يكون جزءاً من العملية الجدلية التى تتم بين القوى المتصارعة فى المجتمع والتاريخ .

يبقى جانب أخير على درجة حاسمة من الأهمية بالنسبة لموضوع هذا البحث بشكل خاص : وهو تأكيدى اللاتفاوت واللاتجانس والتناقضات والتأثيرات المتبادلة ضمن البنية الواحدة .

إن هذا التأكيد يصدق على البنية الأساس كما يصدق على البنية العليا . وذلك وحده يسمح لنا بفهم العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا فهماً جديداً ؛ فهما ينتهيان معا إلى البنية العليا ، وينضوى الأول ضمن الثانية . والنموذج التقليدى يشعر بتجانس تأثير البنية الأساس عليهما معا ، بهذه الطريقة ؛ أما فى التصور المطروح الآن ، فإن مايحكم العلاقة بينهما قد يكون التفاوت،واللاتجانس ، والتناقض ؛ كما قد يكون العكس تماما . وبهذه الصورة ، لايكون الأدب بالضرورة إعادة إنتاج للأيديولوجيا ، بل إنه قد يكون نقيضا لها أو متفاوتاً معها أولاًمتزامناً مع عناصرها الأخرى ، مع تبلورها وطغيانها . كما أن النموذج يسمح بتأكيد علاقة تفاعل عميقة الأثر بين الأدب والمكوّنات الأخرى ضمن البنية العليا : الفلسفة ، والقوانين ، والسياسة . . الخ . وبتأكيد هذه العلاقة ، نفهم تأثر الأدب فى مراحل تاريخية كثيرة ، لا بالشروط السائدة ضمن البنية الأساس فحسب ، بل ، وأحياناً بالدرجة الأولى ، بالاتجاهات التى تتحرك ضمن البنية العليا : الفكر الدينى ، مثلا ، أو الفلسفة ، أو الفكر السياسى . ولعل ظهور الحركات التى تنتشر عبر فروع معرفة مختلفة أن يكون أكمل تجل لهذه الظاهرة ، وأن يقدم دليلاً على صدق التصور المطروح فى آن واحد . (هل الرومانسية حركة أدبية ؟ هل ما سمى « الحداثة » حركة أدبية فحسب ؟ الخ) . ويسمح لنا هذا التصور بتحقيق فهم أفضل

للعلاقة بين الأدب والدين ، مثلاً : هل يمكن أن نفهم تطور الأدب العربى بعد ظهور الإسلام بمعزل عن العلاقات (الانصهارية - القمعية والصراعية العدائية) بين الفكر الدينى الطاغى والفن ؟ وهل كان تأثير هذه العلاقات أقل أهمية من تأثير المتغيرات ضمن شروط الإنتاج وعلاقاته المتشكلة ضمن بنية القاعدة ؟ أم أننا هنا أمام حالة تتفوّق فيها البنية العليا فى تأثيرها حتى على المكوّن الاقتصادى ، الأمر الذى قال إنجلز إنه من الممكن أن يحدث ؟

- ١٥ -

إننا إذ نرفض مقولة الانعكاس التقليدية ونطوّر أنموذجاً جديداً لفهم العلاقة بين بنية القاعدة والبنية العليا ، من جهة ، ومكوّنات البنية العليا نفسها ، من جهة أخرى ، فإننا نصبح فى وضع يسمح لنا ببلورة أطروحة مبدئية حول علاقة الأدب بالأيديولوجيا ، ضمن البنية العليا ، تنطلق من عد مظاهر الفكر وتجلياته جميعها مرتبطة بعلاقة جدلية مع الواقع المادى ، بما فيه من وسائل إنتاج ، وأنماط إنتاج ، وعلاقات اجتماعية (اقتصادية ، طبقية) . ويبدو لى أن بالإمكان الآن طرح الصيغة التالية لتأملها فى المستقبل واكتناه قدرتها على تفسير الظواهر المعقدة التى تواجهنا فى دراسة الأدب وعلاقته بالأيديولوجيا وبالمجتمع .

الأيديولوجيا تكوين لا متجانس تنتجه علاقات جدلية بين المادة والإدراك . والأيديولوجيا لا تتشكل دفعة واحدة كأنها جهاز ينتجه مصنع فورى ، بل تتكوّن بآليات متفاوتة ، متداخلة ، لا متجانسة ، وعلى مدى أزمنة متفاوتة لا متجانسة ، وفى شروط تاريخية متفاوتة ، لا متجانسة . وهى فى كل مرحلة من مراحل تشكلها تستقى من الواقع المادى ، وتتشكل استجابة لمعطياته وضواغطه ، لكنها فى كل مرحلة من مراحل تشكلها تصبح ، هى كذلك ، قوة فاعلة فى الواقع المادى ، وتصبح فاعليتها فيه وتفاعلها معه وانفعالها به مصدراً لتشكيل مكوِّنات أيديولوجية جديدة . . . وهكذا ؛ أى أن الأيديولوجيا تصبح ، بلغة ألتوسير ، ممارسة فى اللحظة ذاتها التى تكون فيها قد تشكلت بما هى أيديولوجيا ، وتولّد الممارسة هى كذلك مكوّنات أيديولوجية نابعة منها .

ولأن كل نشاط فكرى أو لغوى هو فى النهاية محمل أيديولوجيًا ، فإن النص الأدبى (والأدب بما هو نشاط متميز) يصبح نتاجاً لعلاقات جديدة متنامية ومتغيرة بين الأيديولوجيا والواقع من خلال الفعل اللغوى الخاص الذى يرتبط بالواقع ، من جهة ، ويتشكل أيديولوجيًا من جهة أخرى . أى أن الأدب يصبح أيديولوجيا موسَّطة (mediated ideology) . فالأدب هو عملية صيرورة دائمة لمكوِّنات الأيديولوجيا فى الفعل اللغوى ، وتنشأ بين اللغة والمكوِّنات الأيديولوجية فيه علاقات تفاعلية معقدة ؛ فيكون المكوّن الأيديولوجى صريحًا أو خفياً ، مضمونياً أو شكلياً . . . الخ (إذا كان لهذين التعبيرين من معنى دقيق هنا . وسأناقش ذلك فيما بعد) ، وليس له تجلٍ واحد بل إنه مثلما يتجلى فى الحضور ، يتجلى أيضاً فى الغياب .

الأدب ، إذن ، أو بالأحرى النص الأدبى ، هو مكوّنات أيديولوجية موسَّطة بفعل اللغة الفنية والرؤيا الفنية ؛ أى أنها ليست كتلة متجانسة خالصة (ولا معنى للحديث عن «الأيديولوجيا» بهذه الصيغة الموحّدة ، بل إن الأدق أن نتحدث عن مكوّنات أيديولوجية) ، ولو كانت خالصة ، دون تحويل اللغة الفنية لها ، لما كانت أدباً ، بل تاريخاً أو فلسفة أو علم اجتماع . . .الخ .

ولأن الأدب كذلك فإنه يحقق توازناً داخليًا (فى نماذجه الناضجة على الأقل) فى تصيير المكوّن الأيديولوجى مكوّناً لغويًا فنيًا .

فالأيديولوجيا الموسَّطة فيه تكتسب تجسدها فى لغة متميزة ، أو صور شعرية متميزة ، أو تقنية معينة ، أو تركيب معين ، أو فن سرد خاص ؛ ومن خلال تحقق لشروط محددة تفرضها الكتابة ، والجنس الأدبى ، وتاريخ تطور الشكل ، وقوانينه الداخلية ، والعلاقة بين الجنس الأدبى وغيره من الأجناس . . . الخ .

(وينبغى أن نأخذ فى الحسبان ، فى هذا كله ، الشروط الداخلية لتكوين الجنس الأدبى ؛ أى أنه علينا أن نتوقع درجة عالية من التنوع واللا تجانس فى طبيعة المكوّنات الموسَّطة للأيديولوجيا وتقنيات التوسيط إذ إن ما يحدث ضمن الشعر يختلف عما يحدث ضمن الرواية أو المسرح ، وهكذا) .

ولأن الأدب كذلك ، فإن فاعليته مزدوجة ، بخلاف الأيديولوجيا التى تمتلك فاعلية وحيدة البعد . وفاعلية الأدب مزدوجة بمعنى أنها أيديولوجيا فنية ؛ فهى تثوير ، مثلاً ، ضمن اللغة والتطور الفنى . كما أنها تثوير ضمن فعل التغيير الأيديولوجى والاجتماعى .

وبهذه الصيغة لا يكون الأدب بنية ذهنية ، بل ممارسة مرتبطة مادياً بالواقع وفاعلة فيه بكل أبعاده . فلا يمكن أن نفصل ، مثلاً ، بين الأيديولوجيا التى تحكم موقع المرأة فى المجتمع والقيم الأخلاقية المرتبطة بالجنس ، والسلوك الجنسى للبشر فيه ، والعلاقات المادية التى تنشأ فيه بين الرجال والنساء من جهة ، والأعمال الأدبية التى تتناول هذه العلاقات وهذا السلوك وهذه القيم من جهة أخرى ، من حيث تركيب الجملة فيها وتركيبها الكلى وصورها الشعرية وتنمية الشخصية الروائية . . . الخ .

وإذا كانت المادية التاريخية فى تفسير تقليدى لها ، قبل جرامشى بشكل خاص ، قد رفضت إقرار نسبة الفاعلية إلى الأيديولوجيا ، وجعلت الشروط المادية هى الفاعل المكوّن فى التاريخ ، فإنها كانت بذلك تنزع عن الأدب أيضاً فاعليته . ولقد كانت هذه باستمرار إحدى إشكالياتها ونقاط ضعفها الأساسية . أما حين نرى الأيديولوجيا فاعلة كما يراها جرامشى ، حتى على مستوى التغيير الاجتماعى ، والأدب بصفته أيديولوجيا موسَّطة فنيًا ، فإننا ننسب للأدب فاعلية حقيقية . وبهذا التصّور فإننا نكون أكثر التصاقاً بما طرحه إنجلز فى مقطع — أشرت إليه سابقاً — بعيد الأهمية (لكنه لم يترك ، فيما يبدو ، من الأثر ما يستحق أن يتركه) يؤكد فيه أنه لا هو ولا ماركس حصرا الفاعلية فى التاريخ فى العامل الاقتصادى ، بل عدّاه واحداً من مجموعة من العناصر الفاعلة . يقول إنجلز بوضوح قاطع :

« تبعاً للتصور المادى للتاريخ ، فإن العنصر المحتّم (المحدِّد) فى النهاية فى التاريخ ، هو إنتاج الحياة الحقيقية وإعادة إنتاجها . ولم نؤكد ، لا ماركس ولا أنا، أكثر من هذا . ومن هنا ، فإذا حرّف أحدهم هذا القول ليقول إن العنصر الاقتصادى هو العنصر الوحيد المحتّم ، فإنه يحوّل مقولتنا إلى عبارة تجريدية ، وفارغة من المعنى ،

دون ما دلالة . إن الوضع الاقتصادى هو الأساس لكن عناصر البنية العليا المختلفة المتعددة (ولنقل) : الأشكال السياسية للصراع الطبقى ونتائجه ؛ الدساتير التى تضعها الطبقة المنتصرة بعد معركة ناجحة . . . الخ ؛ الأشكال القضائية (القانونية) ، وحتى انعكاسات هذه الصراعات الفعلية جميعاً فى أدمغة المشاركين ؛ النظريات الفلسفية والسياسية والقانونية والأراء والمواقف الدينية ، وتطورها على المدى البعيد إلى أنظمة من المذهبية (dogmas) ـ تمارس هى كذلك تأثيرها على مجرى الصراعات التاريخية ، وفى حالات كثيرة تتفوق فى تحتيم شكلها (وتقريره) .

«إن ثمة تفاعلاً بين هذه العناصر جميعاً . . . تقوم الحركة الاقتصادية فيه ، فى نهاية المطاف ، بتأكيد كونها ضرورية . ولولا ذلك لكان تطبيق النظرية على مرحلة تاريخية أسهل من حلّ معادلة من الدرجة الأولى»(٥٩) .

وهذه الفاعلية التى أنسبها الآن إلى الأدب ليست مادية مباشرة ـ وإن كانت فى شروط تاريخية معينة قد تصير كذلك ـ بل هى فاعلية مركبة أيديولوجية ـ فنية تعمل على صعيد تغييرى للأيديولوجيا ـ الواقع . من هنا نرى ترابط الحركات الاجتماعية (وظهور الطبقات) بأنماط جديدة : أيديولوجياً وفنياً فى آن واحد ؛ أى أننا نرى تواكباً بين مكونات اجتماعية وأيديولوجية وفنية فى عملية التغيير فى شروط معينة . ومن هنا أيضاً نرى صدق جوهر تصور ماركس لكون تثوير الفكر للمجتمع تجسيداً لانحلال شروط الوجود القديمة ، وبزوغ شروط وجود جديدة ، على أن نضيف أن هذا الإنحلال والبزوغ عملية معقدة تنشأ فيها بين الأيديولوجيا ـ الأدب والشروط الاجتماعية علاقة جدلية حقيقية لا علاقة عليّة أو سببية تعاقبية .

تشكل الأيديولوجيا ، محددةً كما هى أعلاه ، بنية كلّية ؛ ولأن البنية تعبر عن نفسها فى تجليات مختلفة ؛ فإن الأيديولوجيا تصبح موسّطة فى أدوات تعبيرية مختلفة : من الحجر فى النحت ، إلى الكلمة فى اللغة ، إلى العلامة الموسيقية ، إلى هندسة البناء ، إلى الأزياء ، ووسائل الطبخ وأسلوبه ، ثم إلى نمط العلاقات الجنسية التي تسود فى مجتمع معين ؛ وهى فى كل ذلك لا تمتلك وجوداً مستقلاً عن أداة تجسّدها التعبيرية . إن هندسة البناء العربية ليست تعبيراً عن الشروط الاجتماعية السائدة فحسب بل هى كذلك أيديولوجيا موسّطة أداتها التعبيرية هى الخط والمساحة ، والفراغ والكتلة والمادة الأولية . (ولذلك ينغلق البيت العربى على فضاء داخلى مفتوح يكاد يعكس صورة الجنة وارفة الظلال والماء ، وتتحرك فيه النساء مثلاً بحرية ، وينتصب من الخارج كتلة مغلقة فى وجه العالم) . وكذلك فإن نسج السجاد هو أيديولوجيا موسّطة ، ويمكن أن يدرس من منظور مشابه لدراسة الهندسة والكتابة . وفى كلتا الحالتين ، فإن الأيديولوجيا الموسّطة لا شكل لها ، أى لا وجود لها ، إلا فى العلاقات المتشابكة بين الخط والخط ، والمساحة والمساحة ، والفضاء والفضاء ، والخيط والخيط ، واللون واللون ، وبين كل من هذه العناصر وبقية العناصر التى يستخدمها الفنان فى لغة الخلق الخاصة بفنه : المهندس فى مادته الهندسية ، والنسّاج فى مادته النسجية . وخارج ذلك ، لا تكون الأيديولوجيا إلا تصورات ومشاعر وأفكار متجسدة فى بنى ذهنية ـ لغوية لا علاقة لها بالنص المنتج إلا من حيث إنها هى اللا نهائى (اللغة عند سوسير) الذى يتحقق ضمنه النهائى (الكلام عنده أيضاً) .

ولأن الأدب يرتبط بالأيديولوجيا بهذه الصورة ، وهى ترتبط بالشروط الاجتماعية والاقتصادية بالصورة التى اقترحتها فإن الأدب لا يعكس المجتمع ؛ بل تتشكل حول الشروط الاجتماعية السائدة وبفعلها أيديولوجيا فاعلة ، ويحدث التفاعل بينهما ، ثم تتحول الأيديولوجيا إلى أيديولوجيا موسّطة حين تنشأ تجسيدات أدبية أو فنية لها .

ولذلك ، قد تترافق الأشكال الأدبية مع تطورات اقتصادية معينة وقد تسبقها ، وقد تأتى تالية لها ، لأن الأيديولوجيا تمارس فاعلية حقيقية فى خلق هذه التطورات وتشكيل المسار الذى تتخذه .

١٥ ـ ١

لا يمكن للتوسط أن يتم مضمونيا ؛ فالنقل المضمونى للأيديولوجيا لن يولد سواها ، بل يتم فنياً ـ لغوياً/ شكليا ، وتبعاً للشكل والأداة تتشكل أيديولوجيا موسّطة من نمط أو آخر . فى الكتابة الأيديولوجية الموسطة لغوياً ـ فنياً / شكلياً ، ينتج الأدب ، أما الأيديولوجيا غير الموسطة فإنها تنتج الفلسفة أو النظم القضائية . ومن هنا فإن العنصر المختزن للأيديولوجيا فى الفن ، هو الشكل ـ اللغة . والتطور الفعلى أيديولوجياً لا يمكن أن يتم إلا شكلياً ـ فنياً ـ لغوياً (أى فى الشكل ـ اللغة) .

ولذلك نرى عادة أن المكوِّن الشكل ـ اللغوى يتجمد فى طقوس أيديولوجية الدلالة ، تدافع عنها الثقافة المسيطرة باستماتة ؛ لأن الأيديولوجيا لا توجد فى العمل الأدبى إلاّ فيها . وهكذا تنشأ معركة القديم والجديد دائما على صُعُدٍ شكلية ، لا مضمونية (وهذا هو مثلاً ، المسار الذى اتخذته حركة الحداثة العربية منذ أبى الهندى إلى أبى تمام ، ثم منذ ١٩٤٥ حتى الآن) . وهكذا لا معنى للكلام مثلاً ، عن أيديولوجيا الحداثة الأدبية إلا فى أشكال أدبية حديثة .

وليس الفرق بين توماس مان وفرانز كافكا ، كما تصور لوكاش ، فرقاً فى الموقف الذى يتخذه كل منهما من انهيارات الإنسان فى المجتمع الرأسمالى ، بهذه الصورة التجريدية ، بل فى الأشكال الفنية التى يعبران بها ؛ من طريقة استخدام الفعل والفاعل فى الجملة ؛ إلى منهج السرد وعلاقة السرد بالحوار فى الرواية وتركيب الزمن السردى فيها . . . . الخ .

ولوكاش نفسه يلاحظ أن استخدام وولف لتيار الوعى يختلف جذرياً عن استخدام جويس له ؛ فهو لا يستعمله بشكل يغيب فيه الواقع الموضوعى ، بل بوصفه استجابة لهذا الواقع الموضوعى(٦٠) ، أى أن طريقة استخدامه هى الدال الأيديولوجى لا المضمون الفكرى المعين الذى يفصح عنه الكاتب بطريقة مباشرة .

١٥ ـ ٢

أخلص ، إذن ؛ إلى طرح فرضية أولية تقول : «إن النص الأدبى نص موسّط بالأدوات الفنية التى تفرضها ، أو تسمح بتنميتها

وتطويرها ، « الأدبية » . وبقدر ما يكون توسيطه عميقا ، يكون أدبيًّا ؛ أى تختفى فيه الأيديولوجيا . وبقدر ما يكون توسيطه ضعيفاً ، يكون أيديولوجيا خالصة ، أو شبه خالصة ؛ أى لا أدبيًّا » .

أما آليات التوسيط ومكوِّناته فإنها آليات ومكوِّنات لغوية ومرتبطة بالشروط التى تفرضها لغة الأداء الفنى فى النوع الأدبى نفسه ، أو فى الكتابة عموماً . وتشمل هذه الآليات اللغوية كل ما يندرج تحت مقولة « الشكل » محدَّداً هنا لا بوصفه إطاراً خارجياً أو صيغة جاهزة أو مستقلة ، بل بوصفه آلية التكوّن البنيوى للنص الأدبى . وهو بهذه الصفة يضم كل ما درج على تسميته ، مثلاً ، بالأسلوب .

ويبدو لى أكثر من ناقد ماركسى واحد قد أدرك أهمية أحد هذه الآليات اللغوية أو بعضها ؛ كما يبدو أن لوكاش كان يسعى (ويخفق دائماً) إلى تطوير منهجه فى هذا الاتجاه . ويتمثل هذا السعى فى تأكيده النظرى أن العنصر الاجتماعى الحق فى الأدب هو الشكل ، كما يتمثل فى تأكيده أهمية دراسة الأسلوب فى دراسة الأيديولوجيا ، كما فى المقطع التالى : « لا يعنى ما أقوله أن الأسلوب غير مهم ، بل الأمر على العكس ؛ فإننى أزعم أنه بقدر ما نستطيع أن نجمع بين امتحان الأيديولوجيا التى تشحن عمل كاتب ما ، وامتحان الشكل المحدد المعطى لمضمون محدد ، يكون تحليلنا أفضل ؛ أى أن الناقد يجب أن يكتشف عن طريق امتحان العمل ما إذا كانت رؤية الكاتب للعالم مبنية على قبول القلق (angst) أو رفضه ، وما إذا كانت تتضمن هروباً من الواقع أو إرادة المواجهة »[٦١] .

وجلى هنا أن لوكاش ما إن يقرّ أهمية « الأسلوب والشكل المعطى لمضمون محدد » حتى يهمل قضية الشكل ويعود إلى التركيز على الموقف الفكرى والنفسى للكاتب من قضية محددة جزئية لا تصلح مقياساً للعمل الأدبى فى صيغته العامة ، أو فى مراحل تاريخية أخرى ، هى قضية القلق التى ترتبط بمرحلة تاريخية محددة ، وفى مجتمع محدد وصل فى تناميه الاجتماعى الاقتصادى - التكنولوجى - الطبقى - الثقافى إلى نقطة محددة . ومع ذلك فإن ما أبرزه هنا من محدودية لأطروحة لوكاش لا ينفى أهمية المبدأ النظرى الذى أشرت إليه قبل قليل ، والذى كان هو من بين أول من أكدوه نظريا من النقاد الماركسيين - وهو « أن العنصر الاجتماعى حقاً فى العمل الأدبى هو الشكل » .

١٦- الأسئلة الصعبة

لقد أصبح واضحاً الآن أن السؤال : « هل الأدب نتاج اجتماعى ؟ » سؤال هامشى ؛ فاجتماعية الأدب ومادية الشروط التى تحكم إنتاجه بديهيتان .

كما أصبح واضحاً ، من ثم ، أن السؤال : « هل الأدب أيديولوجى ؟ » هو أيضا هامشى . ولذلك كله تنبثق الأسئلة الصعبة .

كيف نقرأ عملية الدلالة الأيديولوجية فى النصّ ؟ كيف نقرأ وجود النص الاجتماعى ؟ إن النص ليس بحاجة إلى مَوْضَعَةٍ فى العالم ، كما كنت قد اقترحت فى مناسبات أخرى ، لأنه موجود فى العالم قطعاً ، موجود داخل البنية الاجتماعية ، لكن ، أين يكمن المكوِّن الأيديولوجى فيه وكيف نحلله ؟ هل نقرأ آراء المؤلف نفسه ؟ لقد رفض إنجلز نفسه أن يأخذ بذلك قائلاً : إن آراء المؤلف يجب أن تبقى خبيئة خفية .

هل نقرأ انتماءه الطبقى ؟

لقد رفض ماركس وإنجلز ذلك (بلزاك يكتب ضد طبقته) .

هل نقرأ آراء الشخصيات المطروحة وتكوينها : خلفياتها ، سلوكها ، علاقاتها بعضها بالبعض الآخر ؟

هل نقرأ تمثل المؤلف نفسه للشروط التاريخية التى مَوْضَعَ فيها عمله ، وللعلاقات السائدة بين الطبقات فيها ، وضمن عملية الإنتاج ؟ يبدو أن ماركس نفسه يميل إلى مثل هذه القراءة ، كما هو جلى فى رسالته إلى لاسال[٦٢] . ويبدو لى شخصياً أن هذه الرسالة ورسالة إنجلز حول المسرحية نفسها ، كانت مصدراً رئيسياً لمعظم النقد الماركسى حتى مرحلة قريبة ، وهى المسئولة إلى حد بعيد عن النقد المضمونى الطاغى فيه . هل نقرأ الدلالة الأيديولوجية ، فى الشكل (كما قال لوكاش) ؛ فى شكل العمل المفرد وفى تطور الشكل ، ضمن الجنس الأدبى ، أم فى البنية ، كما قال جولدمان ؟

فى اعتقادى أن الأمر لم يحلّ بعد ، وهو واحد من بين أصعب الأسئلة التى تواجه النقد الآن ؛ وذلك أننا حتى فى محاولة جولدمان نبصر قفزة منهجية من داخل النص إلى خارجه ، دون أن يكون ثمة روابط قابلة للتحديد نقدياً . فمفهوم التماثل عند جولدمان ما يزال يقوم على الفصل بين عالمين : عالم النص ، والعالم الاجتماعى الذى يعيش فيه منتجه ؛ ومادام الأمر كذلك ، فإن النقد سيظل بعيداً عن حل المشكلة . وما نحن بحاجة إليه هو منهج نقدى يلغى الفصل بين عالم النص والعالم الخارجى ، وينجح فى وصف النص بما هو وحدة كلية لغوية ، أو بنية تحتضن فى تكوينها ذاته لا « العالم الخارجى » بل « عالماً خارجياً » لا يمكن له الآن أن يكون بهذه الصورة خارجياً على الإطلاق ؛ وذلك أننا مادمنا نتحرك فى إطار تصور عالمين ، فإننا لا نزال ندور فى فلك نظرية المحاكاة الأرسطية ، مهما كانت المصطلحات والتصورات التى نستخدمها لوصف العلاقة بين هذين العالمين . ومن هذه الزاوية ، يبدو عمل جولدمان أسير نظرية المحاكاة إلى درجة مفاجئة تماماً ، إلا أن المحاكاة هنا لا تتم على مستوى مضمونى ، بل على مستوى البنية ؛ فما يفعله جولدمان هو ، جوهرياً ، أن يُقايس[٦٣] شكل النص بشكل العالم الخارجى ، وأن يحكم عليه من خلال قدرته الدقيقة على أن يكون صورة أمينة لشكل العالم الخارجى ، ويتمثل هذا فى عمله التطبيقى كله بصورة بسيطة غير مسفسطة ، برغم أن مقولاته النظرية تضفى قدراً من الضبابية والتعقيد المموِّه على جوهر ما يفعله . إنه يَخْلُص ، مثلاً ، بعد دراسة الرواية دراسة تطبيقية إلى النتيجة البسيطة التالية :

« ثمة تجانس (تماثل) صارم بين الشكل الأدبى للرواية . . . والعلاقات فى الحياة اليومية ، بين البشر ، والبضائع [أو السلع] بشكل عام ، ومن ثم ، عن طريق التمديد ، بين البشر بعضهم مع بعض ، فى مجتمع يُنتِج من أجل السوق »[٦٤] .

وليس هذا التجانس الصارم الذى يؤكده جولدمان ويعده ذروة اكتشافاته إلا وجهاً من وجوه المحاكاة مكتسباً ثوباً مغايراً قليلاً (مصطلحياً بشكل خاص) .

أين نبحث إذن عن المكوِّن الأيديولوجى وكيف نحلله ؟

إن العمل معقد وشديد التنوع : فالتربنجـامين يبحث عنه فى تقنية المونتاج التى طوَّرها بريخت ، لأنها تدمِّر الوهم الـذى يخلقه المسرح البرجوازى بتناغم الواقع وتماسكه ، وتكشف تناقضات هذا الواقع . أما جون بيرجر فإنه يراه فى ظهور الألوان الزيتية لاستخدامها فى رسم اللوحة الفنية ، رابطا بين ذلك والحاجة الجديدة إلى التعبير عن طريقة أيديولوجية معينة فى رؤ ية العالم ؛ طريقة لم تعد التقنيات الأخرى قادرة على تحقيقها ؛ فالألوان الزيتية ، كما يرى بيرجر ، تخلق كثافة ولحمة سميكة ، وصلابة وتماسكاً فيما تصوِّره ، وتفعل بالعالم ما يفعله رأس المال بالعلاقات الاجتماعية ؛ وهـو تقليص كل معطى إلى نوعية الأشياء "quality of objects" وتصبح اللوحة نفسها شيئاً ، سلعة تباع وتشترى[٦٥] .

وفى مقابل ذلـك يستقرىء النقـد « المضمون » ، بشكـل فج ، الشروط الاجتماعية والاقتصادية ، وصورة الصـراع الطبقى ، التى يعكسها العمل الأدبى فى مقولاته الفكرية ، أو علاقات الشخصيات المتصارعة فيـه ، مثلاً ، أو فى عنـاصر مضمـونية أخرى . أو يقوم لوكاش ، بشكل أكثر سفسطة ، بمحاولة اكتشاف « نمطية » العمـل الأدبى ، ومقـدرتـه عـلى خلق « الكليـة » التى يـدمرهـا المجتمـع البورجوازى ، ومجاوزة شروط التفتت السائدة فى هذا المجتمع[٦٦] .

١٦ ـ ١

هكذا نقف أمام تيارين متناقضين ، أحدهما يفسر الظاهرة الأدبية بأنها تأتى إلى الوجود استجابة لحاجة طارئة للتعبير عن أيديـولوجيـا جديدة ، أى مصالح طبقة اجتماعية جديدة . وهكذا تتشكل الرواية (إيان واط) ، وتتطور (لوكاش وجولدمان) ، وينشأ الشعر العربى الحديث (جلال فاروق الشريف وآخرون)[٦٧] . وكل هذه الآراء تستنـد إلى جمل متفـرقة لـدى ماركس وإنجلز ولينـين وتروتسكى . والتصـور الجـوهـرى فى هـذا الاتجـاه هـو تبعيـة الفن للتغيـرات الاجتماعية ؛ والعلاقة التى تمثلها هذه التبعية علاقة آلية لأنها حتمية تاريخياً ، وغير قابلة لعكس اتجاهها . (إن ظهور طبقة جديدة ، كما يقول تروتسكى ، يتطلب ظهور فن جديد للتعبير عنها) . ومهما حاول أصحاب هذا التيار التخلص من مفهوم الانعكاسية ، واستعارة المرآة المشهورة (الفن مرآة للواقع) بتصور مرآة منحرفة أو مشوهـة (بيير ماشيرى)[٦٨] ، ومن ثم رفض استعارة المرآة ، فإنهم يظلون مرآويين بدرجات متفاوتة من الفهم لما تفعله المرآة بالواقع ، أو لكون المرآة التى يتصورونها مصنوعة من بلور معين فائق الصفاء أو فقير مبقع ، ذلك أن عملهم يصدر جوهرياً عن اهتمامات تكوينية ؛ عن ولع باكتشـاف الجذور والانعكاسات .

أما الاتجاه الثانى ، فإن نقطة انطلاقه هى موضعة الفن ضمن البنى السائدة وعلاقات الإنتاج وتراث فنى ناضج ، ثم تصور دور نسغى له على مستوى الفن نفسه ، وبشكل خاص ضمن إطار التقنية ، يؤدى إلى دور تخريبى على مستوى الفعل الحقيقى المغير للواقع نفسه لا للفن فقط . بهذه الصورة يتغير الفن ويتغير الواقع ، وضمن هذا التصور قد لا يكون هذا الوعى المغير الفنى متطابقاً تاريخياً بالضرورة مـع بزوغ طبقة اجتماعية جديدة ذات مصالح تبحث عن فن يعبر عنها . والفن هـا ليس مرآة ، إنه فعل ثورى ، كذلك ليس الفن هنا تابعاً تاريخياً ؛ بل مؤسس تاريخيا ؛ إنه يستبق التغييرات ، ويولدها . بهـذا الشكل يكون تخـريب الشكـل المسرحى وإحـداث التغـريب (بـريخت وبنجامين)[٦٩] فعلاً ثورياً ، ويكون تـدمير طقس القصيـدة العربيـة القديمة فعلاً ثوريا (كاتب هذا المقال) ، ويكون نسف اللغة الشعرية المؤسسة فعلاً ثوريًّا (أدونيس)[٧٠] . وهكذا .

١٦ - ٢

ولا تنتهى الأسئلة الصعبة ، بل تتكاثر .

حين نقرأ البعد الاجتماعى للعمل الأدبى ، فهل يصبح هذا البعد مصدر قيمة ؟ هل هناك مثلاً ، قيمة أكبر فى عمل كاتب يرصد حياة الطبقات الفقيرة ، من القيمة الموجودة فى عمل كاتب مثل روب جريبه يكشف أزمة المجتمع الرأسمالى الغربى ؟ وما مصدر القيمة ؟

(حتى تـروتسكى قال : يجب أن يقـوَّم الأدب بمعاييـره الخاصـة لا كـوثيقـة تـاريخية)[٧١] . هـل نقومَ الأدب بمقـدار ما يكشفـه من صراعات أيديولوجية ؟ أو بمقدار ما يكشفـه من أزمات ؟ أو بمقـدار ما يزعزع من يقينية البورجوازية بثبات عالمها وقدرته على الديمومة ؟ أو نقومه بمقدار ما يمثله من تحد للأيديولوجيا السائدة ، ودعوة إلى التغيير والـرفض ؟ وكيف نقومـه حين تكـون الأيديـولوجيـا السـائـدة هى الاشتراكية فى مجتمع اشتراكى ؟ (لقد قال ألتوسير إن الأيديولـوجيا ضـروريـة حتى فى المجتمـع الاشتـراكى ؛ إنها فـاعـلة ؛ لأنها ممارسة)[٧٢] . هل نقوِّم الأدب هنا بمقدار ما يزعزع ويرفض منها ، وما بُعد « الممكن » الذى يكون فى وسـع الأدب أن يشير إليـه فى حالـة كهذه ونعد إشارته إليه قيمة إيجابية ؟ وبمصطلحات دينية : ما المعطيات فى الجنة ـ التى يمكن للأدب أن يبشر بها ويدافع عنها ويدعو إليها ، ونعد سلوكه هذا بإزائها سلوكاً إيجابياً يستحق الإطراء ؟

أم أننـا نكتفى بالقـول : إن الأدب ، فى الجنـة ، وفى المجتمـع الشيوعى النهائى « ينعدم » ويبطل أن يكون ، لأن التناقضات ؛ جميع التناقضات تلغى ، ويسود عالم أبدى لا متغير بدون تاريخ ، وبدون صراعات ؟

١٧ ـ المكوِّن الأيديولوجى :
شمولية التكوين/البنية

من كل ما تقدم ، تبدو علاقة الأدب بالأيديولوجيا أكثر تعقيداً وأشد خفاء ولطافة تجلٍّ مما اعتاد النقد العربى أن يظنه . فالمشكل الأيديولـوجى للنتاج الأدبى ، ابتـداء من النص المفرد وانتهـاء بنتاج مرحلة تاريخية كاملة ، لا يتجـلى فى الخطابـات والتقريـرات والآراء والمواقف المعلنة ، والقيم المعبر عنها بوعى ، والمنطلقات العقائدية التى يحيط بها المنتج عمله ، بل يتجلى فى خفايا التكوين المنظورى للنص ، وفى نظام من العلاقات بين الجزئيات يمثل حقيقة تناوله للعالم : للذات والمجتمع والماوراء ، للطبيعة والقيم المجردة والأفكـار والشخصيات والأحداث والعالم الاجتماعى الحى . إن المشكل الأيديولوجى ليكمن ـ فى النهاية ـ فى الطريقة التى تترتب بها مكونات الجملة اللغـوية فى النص الأدبى ، متحكما فيها ، ونابعاً منها ، بل إنه ليكمن فى الطريقة التى يتهجى بها الكاتب ألفاظه ، والصورة الشعريـة التى ينسجها ؛ وإنه ليصل ذروة تجليه فى البنية الكلية للنص ونظام العلاقات الذى

يسودها . بيد أن المشكل الأيديولوجي يتجلى أيضاً في المواقف النهائية التي يتخذها النتاج الأدبي بإزاء قضايا كبرى : بدءاً من مشكلة الحرية ومروراً بتصور طبيعة القوى التي تحكم آلية التكوين الاجتماعي وعملية التطور التاريخي ، وانتهاء بتفسير الماوراء : وجود خالق مدبر مسئول عن الكون ، أو انتفاء القوة المدبرة ونشوء الكون اعتباطياً ، أو بالصدفة ، أو تبعاً لقوانين طبيعية مانزال عاجزين عن اكتشافها(٧٣) . غير أن من الحاسم تأكيد أن هذه المواقف نفسها لا تتجلى في صيغ مستقلة عن بنية النص ، ولا تكتسب تجسدها إلا ضمن هذه البنية ، حيث تفصح عنها العلاقات الداخلية فيها ، والتفاعل بين مكوناتها اللغوية المختلفة .

والمشكل الأيديولوجي للنص هو نتاج مرافق وملازم لآلية تشكل العمل الأدبي ، لا مكون مقحم عليه أو مولج فيه ؛ كما أن المكون الأيديولوجي بؤرة يفيض منها النص ، وليس موضوعاً يتناوله النص أو يعالجه . ويبدو لي هذا التمييز حاسم الأهمية في دراسة المشكلة بأكملها ، ولذلك سأخصص له فقرة مستقلة الآن .

يستطيع الكاتب أن يعلن ببساطة أنه مؤمن بالمعنى الديني ، أو أنه يصدر عن تصور للتكوين الاجتماعي بوصفه حصيلة الصراعات التي تدور بين الطبقات تلاجتماعية ، ويمثل إعلانه هذا إقحاماً واعياً أو إيلاجاً للمكون الأيديولوجي في النص الذي ينتجه ، سواء أكان هذا النص قصيدة حب أو مسرحية اجتماعية « ثورية » .

ويستطيع الكاتب أن ينتج قصيدة حب أو مسرحية اجتماعية « ثورية » لا يعلن فيها أنه يصدر عن تصور للصراعات الطبقية بوصفها أساس عملية التكوين الاجتماعي ، (سواء بتدخله المباشر أو عن طريق إفصاح إحدى شخصيات العمل الذي ينتجه) ، بيد أن نصه النهائي يفصح عن رؤيا للعالم ، عن تصور لآلية التكوين الاجتماعي ، تقوم على الإيمان بأن الصراعات الطبقية هي الفاعلية التي تحكم هذا التكوين .

وفي كلتا الحالتين ، فإن السؤال الأساسي نقدياً هو : ما الآلية التي يتشكل بها المكون الأيديولوجي في النص ؟ وما الآلية النقدية التي نستطيع بها أن نفصح عنه ؟(٧٤) . ويبدو لي أننا بحاجة هنا إلى مصطلح نقدي جديد يحدد طبيعة المشكلة وآلية معالجتها ، ويكون نقطة ارتكاز لنا في عملية التحليل . وسأقترح لذلك أن نتحدث نقدياً عن آليتي « الإضمار والإفصاح » أو « الخفاء والتجلي » أو « الإقحام والتشكيل » . ومن هذا المنظور قد يكون التطور الجذري الذي طرأ على الدراسات النقدية العالمية خلال الثلاثين سنة الأخيرة ، هو انتقال العملية النقدية من ممارسة رصد المكون الأيديولوجي على مستوى الإفصاح والتجلي والإقحام ، إلى اكتناهه على مستوى الإضمار والانطواء والتشكيل - (أما النقد العربي بالذات فإنه ما يزال يحبو على المستوى الأول فحسب ، باستثناء لمعات نادرة حديثة العهد جداً لدى بعض النقاد الذين يكتبون الآن) .

١٨ ـ القراءة الأيديولوجية للشكل :

ليس غرضي هنا أن أقدم دراسة مفصلة للدلالات الأيديولوجية « للشكل » ، فذلك يحتاج إلى بحث متخصص مفرد ، لكنني أود أن أبلور مؤشرات مبدئية لقراءة مثل هذه الدلالات . ويمكن أن توضع مثل هذه القراءة بين قطبين يحصران المستويات المتعددة لها : القطب الأول هو عبارة لوكاش التي اقتبستها سابقاً : « إن العنصر الاجتماعي حقاً في الأدب هو الشكل » . والقطب الثاني هو ، مثلاً ، دراسة جولدمان المسهبة لراسين ، وتقصيه لرؤيا العالم التي تتجلى في عمله المسرحي(٧٥) . وبين هذين القطبين يمكن أن يوضع مستويان من مستويات القراءة الأيديويوجية للشكل : الأول يتمثل في تناول منظور المعاينة لدى الفنان لعلاقة جزئية جداً هي العلاقة بين الفعل والفاعل ، ممثلين في الإنسان والشيء ؛ والثاني يتمثل في تحليل الطريقة التي تتشكل بها بنية النص الكلية ، متحركة عبر مفاصل بنيوية بارزة تكتسب تركيباً متميزاً في إطار البنية ، تحت ضغط بنية أيديولوجية (أو بنية مقولاتية بعبارة جولدمان) تكمن خفية في ما قبل النص ، وتشكل البؤرة التي يفيض منها النص . ومثل هذه البنية ليست فردية بل هي تبلور للجماعي في الوعي الفردي ، ولا أقصد بالجماعي هنا المجتمعي المتجانس بل ماهو «زائد - فردي» ، يجاوز الفرد إلى جماعة (أو فئة أحياناً كما هي لدى جولدمان) قد تتسع لكي تتطابق مع المجتمع ، وقد تتقلص إلى مستوى المجموعة (أو الملة ، مثلاً) .

ولعل أفضل ما يمثل المستوى الأول هو إشارة جولدمان ، في معرض مناظرة بينه وبين ناقد أميركي كتب دراسة متميزة حول روايات آلان روب ـ جرييه ، إلى أن امتياز روب ـ جرييه الذي يبدو للناقد الأميركي قائماً في طريقته في « سرد » الحكاية يخفي وراءه دلالات أعمق . يقول جولدمان : « فإذا سرد الكاتب الأشياء بطريقة مختلفة فإن سبب ذلك هو أن الأشياء نفسها قد أصبحت جوهرياً مختلفة ، ولذلك لم يعد [الكاتب] قادراً على أن يقولها بالطريقة المقبولة »(٧٦) . ويحلل جولدمان جملة لروب جرييه ، من روايته « غَيْرة » ليدلل على سلامة نقطته ، هي : « الحذاء الخفيف ذو النعل المطاطي لا يحدث صوتاً على بلاطات البهو » . وعلى حين يعلق الناقد الأميركي على هذه الجملة بقوله : « من الواضح أنها تدور حول رجل غيور يمشي بخفة لكي لا يحدث ضجة ، ويفاجيء ، بذلك ، زوجته » ، فإن جولدمان يعلق عليها بقوله : « ربما كان الأساسي هنا هو ببساطة أن روب ـ جرييه لم يكتب « رجل يمشي بنعومة بالغة » بل كتب بدلاً من ذلك « الحذاء .. الخفيف .. لا يحدث صوتاً » ، لاحتمال أن ما هو أساسي هو أنه ـ في العالم المعاصر ـ قد أصبح الحذاء هو الذي يحمل الرجل ؛ أي أن محرِّك الأحداث لم يعد الإنسان بل الأشياء الخاملة »(٧٧) .

أما المستوى الثاني ، فإنني أود أن أمثل له بدراسة لنصين لأبي تمام ، أحدهما هو مدحه للمعتصم أو المأمون ، الذي ترد فيه أبياته المشهورة في وصف الربيع (رقت حواشي الدهر فهي تمرمر) ، والآخر هو قصيدته في فتح عمورية . أما النص الأول فقد قدّمت دراسة مفصلة له في مكان آخر(٧٨) ، ولذلك أكتفي بإبراز النقطة الدالة فيه من وجهة نظر البحث الحالي في التحول (الذي أبرزته الدراسة) داخل النص ، من رؤيا للزمن تكاملية تلغي التعارض القائم فيه تصورياً بين الماضي والحاضر ، بين الشتاء والربيع ، إلى رؤيا للزمن تعارضية ، يكون فيها الماضي سيئاً والحاضر هو الكمال ، تجسيداً لضغوط أيديولوجية حادة تنبع من علاقة الإنسان بالسلطة . فالسلطة السياسية الدينية في المجتمع العربي (الخليفة) سلطة

مطلقة ، لا تقبل لنفسها شريكاً أو بديلاً ، بل تبرز نفسها بوصفها الكلّ : الوجود والبقاء معا ، وبوصفها نقطة بلوغ الزمن لكماله . لذلك يكون زمن الحاكم دائماً هو زمن الكمال . ولا يمكن للشاعر أن يقول للحاكم : إن زمنك ليس إلا استمراراً لزمن جميل كان قبلك ، وسيكون الزمن بعدك أجمل من زمنك . بل لابد أن يقول له (إذا شاء أن يبقى على رأسه فوق كتفيه) : زمنك هو الزمن المطلق ؛ فما قبلك كان سيئاً ، وما بعدك سيكون استمراراً لك ، بل إنك أنت ستستمر في الزمن الآتي (لاحظ كيف أن العرب ما يزالون يخاطبون حكامهم بعبارات مثل « أنت قائدنا إلى الأبد ») .

وبسبب هذه البنية المقولاتية (الأيديولوجية) وهي بنية أيديولوجيا السلطة ، تنكسر قصيدة أبي تمام في اللحظة التي ننتقل فيها من وصف الطبيعة بزمنها التكاملي الذي يخصب فيه الماضي الحاضر،ويكون الحاضر تجلياً للماضي ، إلى الحديث عن الممدوح ، وتنقلب رؤ ياها لعملية التغير والتحول لتصبح رؤ يا إلغائية .

وبهذه الصورة ، تكون البؤرة الأيديولوجية للنص هي الفاعلية الأساسية في تشكيل النص ؛ في منحه بنية معينة دون أخرى ، وفي تشكيل رؤ ياه للعالم ، وفي تجسيد هذه الرؤ يا في بنية مخلخلة منقسمة على نفسها لا تستطيع أن تستعيد تكاملها الأساسي حتى حين تكتمل القصيدة .

أما في فتح عمورية ، فإن الأمر أكثر تعقيداً ، وأبعد إفصاحاً عن العلاقة بين الأيديولوجيا السائدة والتشكيل الكلي والجزئي للبنية . ففي هذه القصيدة الطويلة يرد بيت واحد من أبياتها التسعين بتركيب متمايز ومغاير تماماً لجميع أبيات القصيدة ، هو البيت :

« تدبير معتصم بالله منتقم لله مرتغب في الله مرتغب »

ويحتل هذا البيت ، اللافت جداً ، في خصائصه اللغوية والإيقاعية ، مكانة مركزية في النص ، ويشكل ظاهرة تتطلب تفسيراً . ولابد لهذا التفسير أن يتم على مستوى البنية نفسها ، أي من خلال إدراك نظام العلاقات المتشكلة في النص . ويكشف تحليل النص عن إشكالية جذرية تخترقه وتتخلله هي إشكالية الفاعل . فالنص يبدأ بتصوير الصراع بين السيف والكتب : بين المعرفة النابعة من القوة ، والمعرفة النابعة من التنجيم بالغيب . المعرفة الأولى يدبرها ويفرضها فاعل حقيقي ، والمعرفة الثانية تدبرها وتفرضها النجوم ، أي فاعل وهمي غيبي . ومن الجلي أن أبا تمام يتبنى النمط الأول من المعرفة ويعده المعرفة الصحيحة الوحيدة :

« السيف أصدق أنباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب »

ويستمر أبو تمام في تعميق هذه النقطة وتطويرها إلى أن تكتسب شكلاً نهائياً غير قابل للجدال في محاجته المنطقية :

« لو بيّنت قط أمراً قبل موقعه لبان ما حلّ بالأوثان والصلب »

وعندها تبدأ شخصية الفاعل في البروز ، وتبدأ معها إشكالية النص المنزقة.فمن الفاعل ؟

يفصح النص ، أولاً ، عن رؤية « واقعية » للفاعل ؛ فالفاعل هو الخليفة ؛ فهو الذي اتخذ القرار برفض « معرفة » المنجمين ، واستلال السيوف وغزو عمورية ، مؤكداً بذلك يقينية المعرفة النابعة من القوة . وهكذا تبدأ شخصية المعتصم في البروز ، ثم الارتقاء والصعود لتصبح شخصية بطل « هائل » يعلو على الإنسان ، على الفرد في أي شكل من أشكاله ، بحيث إنه يكون قادراً ، في حد ذاته ، على إثارة الرعب في نفوس جيوش الخصوم ، دونما جيش يسانده :

« لم يغز قوماً ولم ينهض إلى بلد
إلا تقدمه جيش من الرعب »
« لو لم يقد جحفلا يوم الوغى لغدا
من نفسه وحدها في جحفل لجب »

أي أن شخصية المعتصم ــ الفاعلة ــ تكاد تصبح ــ بل تصبح ــ أسطورية تماماً ، أقرب إلى إحدى شخصيات ملاحم اليونان ؛ هرقل ، الإلّه الذي يفوق البشر في قوته .

وعند هذه النقطة تصل شخصية المعتصم ، كما بلورها أبو تمام ، إلى « سقف » لا يمكن أن تتعداه . فهو ؛ في نهاية المطاف ، يعيش في ثقافة دينية لا يمكن للإنسان فيها أن يجاوز حداً معيناً في ارتقائه ، وإلا نازع الإلّه قوته . وهو أيضاً يعيش في ثقافة دينية تنسب الفعل الخارق في نهاية المطاف لا إلى الإنسان بل إلى الإلّه .

وعند اصطدامها بهذا السقف الأيديولوجي ، تبدأ شخصية المعتصم العظيم في التقلص ؛ فيتحول المعتصم ، فجأة ، من فاعل إلى أداة تنفيذية لا أكثر :

« رمى بك الله برجيها فهدمها ولو رمى بك غير الله لم تصب »

أنت ، إذن ، أيها المعتصم ، أداة فحسب : القذيفة التي لا فعل لها ، التي لا تعدو أن تكون « شيئاً » يرمى به الله البرجين فتتهدم المدينة . ولو أنك ، أنت القذيفة ، كنت قذيفة لقوة أخرى ترمى بك البرجين لما أصبت أنت ولما أصابت هذه القوة (ولذلك نرى قراءتين للنص : لم تصب/لم يصب)

الفاعل العظيم السابق يختفي إذن ، ويتقلص ليصير أداة ، ويحتل مركز النص فاعل جديد هو الله .

لكن هذه الصيغة الجديدة لا تقر لتمثل حلا للإشكالية . فالشاعر ما يزال في أزمة داخلية حادة تتجلى في أن صورة المعتصم ــ بما هو فاعل ــ تعود إلى البروز بوصفها شخصية بطل عظيم . لكنها ما إن تبرز حتى تعود إلى الانضواء من جديد تحت ذات الفاعل الآخر ــ الفاعل الحقيقي ــ الله .

هكذا تتأزم القصيدة ، وتتأزم حركات التشكيل البنيوي فيها ، وتتأرجح بين فاعلين ، ولا تصل إلى حل نهائي لأزمتها ، أو لإشكاليتها ، ثمة ــ بانتظام ــ فاعلان ؛ أحياناً يبدو الأول فاعلاً حقيقياً ، وأحياناً يبدو أداة . أما الثاني فإنه دائماً على مستوى الإفصاح ، أي حيث تتجلى العلاقة بينهما ، فاعل حقيقي ؛ لكنه على مستوى الإضمار ، أي حيث تبرز شخصية الأول دون أن يذكر الثاني صراحة ، غائب لا ينسب إليه الفعل ؛ لكنه يبقى ، في كل إفصاح يتم ، الفاعل الغالب .

وفي هذه العملية كلها ، تكون جميع أبيات القصيدة ذات تركيب متجانس ، لا تمتلك انقسامات داخلية حادة . وفجأة يأتي البيت :

« تدبير معتصم بالله منتقم لله مرتغب في الله مرتغب »

بتركيبه الباهر . فهو منقسم إلى شطرين لكنه متصل الشطرين

تركيبياً على مستوى أول : « منتقم لله » . وكل شطر منه منقسم إلى نصفين عن طريق التقفية الداخلية معتصم /منتقم/مرتهب/مرتغب. وهو البيت الوحيد فى النص كله الذى يملكُ هذه الخصائص .

ويكشف تحليل البيت طبيعته الانقسامية أولاً ، ثم يكشف توزعه بين إمكانيتين ؛ بين ذاتين وقراءتين مختلفتين ، كما يلى :

القراءة الأولى :

تدبير معتصمٍ
بالله منتقمٍ
لله مرتهبٍ
فى الله مرتغبٍ

القراءة الثانية :

تدبير معتصم بالله
منتقم لله
مرتهب فى الله
مرتغبٍ

والقراءة الأولى هى ، بطبيعة الحال القراءة القريبة ــ المباشرة ــ السطحية التى تدفعنا إليها التقفية الداخلية . وفى هذه القراءة يبدو مركز الثقل ، الفاعل ، هوالمعتصم ؛ فهو مرتكز التقفية الداخلية ، والإيقاع يمنحه مركزية واضحة ، وهو مذكور بالاسم والصفة بصيغة اسم الفاعل : معتصم/منتقم/مرتهب/مرتغب ؛ فهو ، إذن ، الفاعل الحقيقى على مستويات عدة ؛ أبرزها تقسيمه ، وإيقاعه ، وصيغة اسم الفاعل التى يوصف بها ، وهو صاحب التدبير .

لكن تعمقاً أكبر فى التحليل يظهر أن هذا الاحتمال ملغوم داخلياً ، بطريقة تنقل الفاعلية من المعتصم إلى الله . ويتجسد ذلك فى عدد من النقاط الدقيقة .

فالبيت منقسم إلى قسمين (شطرين) فى الأول يرد « الله » مرة واحدة ، وفى الثانى مرتين ؛ كأنه قد قسِّم بين فاعلين يطغى كل منهما فى نصف منه . لكن هذا الانقسام وهمى . فحيث يطغى الأول فإنه يطغى شكلياً فقط . ذلك أن التدبير ينسب إلى الخليفة (أى يكون هو الفاعل) ، لكن الخليفة يحمل اسماً دالاً على المفعولية ، أو بشكل أدق على الاتكائية إلى فاعل آخر ؛ فاسم الخليفة « المعتصم » هو اسم فاعل شكلاً ، لكنه فاقد للفاعلية مضموناً ؛ لأنه « معتصم بـ » قوة أعلى هى الله . وهكـذا فإن الخليفـة موزَّع منقسم ؛ فهـو فاعـل فى الصيغـة الشكلية ، لكنه ليس فاعلاً فى الحقيقة . وتوجد هذه السمة فى جميع الصفات المنسوبة إليه : فهى كلها صيغ اسم الفاعل ، وكلها ، دلاليـاً ، تحيل الفـاعليـة إلى الله . فـالمعتصم منتقم لله ، وهـو « مرتهب » ، أى أنه فى علاقة لا يمارس فيها الإخافة ، بل يخاف فيها من آخر ، هو الله ، وهو « مرتغب » يطمح إلى رضا آخر ، هو الله .

أى أننا الآن أمام القراء الثانية الممكنة للبيت ، وهى القراءة التى يفقد فيها المعتصم المركزية والفاعلية ، ويمتلكها الله :

« تدبير معتصم بالله
منتقم لله
مرتهب فى الله
مرتغب »

وبهذه القراءة يتخلخل نظام التقفية الداخلية ، ولا يعود المعتصم مركز هذه التقفية ، بل يصبح الله هو مركزها ، كما يتغير الإيقاع ليبرز مركزية الله .

وهذه القراءة هى القراءة العميقة للنص ؛ القراءة الخفية . أى أننا أمام قراءتين : مباشـرة سطحيـة تبدو للعين ، تبرز فـاعلاً مبـاشراً واضحاً ، هو الذى مارس الغزو ، وقام به وانتصر ؛ ولا مباشرة ، عميقة ، لا تبدو للعين ، بل تبرز للعقل المتعمق ؛ أى أنها تنتمى إلى البنية الأيديولوجية الخفية ، تبرز فاعلاً مسلوب من الفاعلية ، أمام فاعل آخر أقوى وأعظم ، لم يمارس الغزو بنفسه لكنه هو الذى شاء ونفذ مشيئته عن طريق الأداة .

بيد أن البيت لا يصل إلى هذه الصيغة النهائية المستقرة التى تحسم فيها الإشكالية ، بل يظل موزعاً حتى فى هذه اللحظة . فهو لا يسلب المعتصم الفاعلية كلها ، بل يحوله إلى فاعل تنفيذى . وتظل اللفظة الوحيدة فى البيت التى تشترك بين القراءتين ولا تتأثر بالتغير فى تركيبه هى « تدبير » ؛ فالتدبير للمعتصم ، مع أن المعتصم يتكىء على قوة أخرى . تظل القصيدة تحاول أن تنسب فاعلية حقيقيـة للإنسان ، لكنها لا تفصح عنها تماماً ، بل تتركها معلقة فى سياق فاعلية إلَهية . ويتجلى هذا النزاع الداخلى فى توزع البيت بين القراءتين المذكورتين وفى تثبيته للتدبير ؛ كما يتجلى فى الطغيان السطحى ، لكن المموّه ، للألفاظ التى تتعلق بـالمعتصم (أربعة ألفـاظ : معتصم ، منتقم ، مرتهب ، مرتغب) ؛ وفى الطغيان الحقيقى لاسم الله مكرراً باللفظة ذاتها (ثلاث مرات : بالله ، لله ، فى الله) . وتمضى القصيدة بعد أن تجسِّدت أزمتها الداخلية (الأيديولوجية) فى البنية اللغوية ذاتها لتبرز المعتصم البطل مع غياب كامل لله ، على مدى مقاطع طويلة . لكنها تعود بعد ذلك ، فى نهايتها تماماً ، لتبرز البعد الآخر فيها ، وهو الارتباط بالله :

« أبصـرت بـالـراحـة الكبـرى فلم تـرهـا
تـنـال إلا عـلى جسـر مـن الـتـعـب »
« إن كـان بـين صـروف الـدهـر من رحم
مـوصـولـة أو ذمـام غـيـر مـنـقـضـب »
« فـبـين أيـامـك الـلائى نـصـرت بـهـا
وبـين أيـام بـدر أقـرب الـنـسـب »

واضعة البطل من جديد ، ضمنياً ، موضعاً انضوائياً بإزاء القوة العظمى ، لكن بعد أن تكون قد مارست حركتها الجوهرية ثانية ، وهى السماح لشخصية الفـاعل « الحقيقى » الـذى تراه ، بـالبروز والارتقاء ، قبل أن تصطدم بالسقف الأيديولوجى للعالم الذى تعيش فيه ، وتبرز الفاعل « الحقيقى » الأيديولوجى الذى لا تـراه ، لكنها تعيه وعياً حاداً طاغياً .

١٩ ــ الغياب ــ أيديولوجى

ناقشت التجلى الأدبى للأيديـولوجيـا فى الفقرات السـابقة كلهـا من منظور رصد الظواهر التى تتشكل فى الثقافة وإبراز أبعادها ودلالاتها الأيديولوجية . ويمكن أن نرى بسهولة أن مناقشتى هذه قد تمت على مستوى الحضور : أى أنها كانت ترى الظـاهرة المتشكلة ، بـادية أو

خفية ، وترصدها ، ثم تقوم بتحليلها في سياقات محددة ، ومن منطلقات نظرية محددة . لكن ثمة منظوراً آخر ، يبدو لي أكثر غوراً وأهمية وسفسطة من منظورالحضور ،هو منظور الغياب . إن للحضور دلالته دون شك،لكن للغياب أيضاً دلالته ؛ وإن دلالة الغياب قد تكون أكثر جوهرية وتجسيداً لبنية الثقافة من دلالة الحضور . وإذا كان الشكليون الروس قد أشاروا على مستوى جزئي جداً إلى اختفاء ظاهرة ما من نص أدبي بوصفه دالاً ، ومنحوه مصطلحاً متميزاً هو الـ mi- " " nus device (أي الوسيلة السالبة)(٧٩) ، فإنني أود هنا أن أنقل هذا التصور إلى مستوى أبعد شمولية وكلية ، هو مستوى الحياة الثقافية والفكرية بأكملها . ولأن استخدامي لمصطلح الـ minus de- " " vice لتجسيد هذا المفهوم قد يؤدي إلى التباس ضار ، فإنني سأقترح مصطلحاً جديداً هو « دلالة الغياب » ، أو « قراءة الظواهر الغائبة » . وسأعود هنا إلى بوتومور من جديد لأبرز شكلاً من أشكال الدلالة الأيديولوجية معتدلاً ، وأكثر جلاء من « دلالة الغياب »،لكنه يعين على فهم ما أعنيه بصورة أفضل . يتحدث بوتومور ، كما أشرت سابقاً ، عن وجود الأيديولوجيا في كل تصور علم ــ اجتماعي ، وعن تأثيرها على أفكار البشر وأفعالهم في الحياة اليومية ، ثم يتابع ليقول :

« وهي تملك هذا التأثير إما لأنها محقونة بمذهب اجتماعي ما ، أو لأنها ، وهي تستثني أي تأثيرمذهبي مباشر ، تجذب الانتباه إلى ملامح معينة للحياة الاجتماعية وتؤكدها ، في حين تهمل ملامح أخرى ، مؤدية بهذه الطريقة إلى إقناع الناس بأن يتصوروا شروط [حياتهم] ومستقبلهم المحتمل في إطار طقم من المعطيات دون آخر»(٨٠) .

هكذا تلعب الأيديولوجيا دورها في الإفصاح والإضمار ؛ في الإبراز والتغييب ؛ في الإثبات والنفي ؛ ودورها في ذلك كله ليس أعظم في طرف منه في طرف آخر .

ومن هذا المنظور ، أو من منظور أكثر اتساعاً ولطافة ، نستطيع أن نصف المكون الأيديولوجي في النص من خلال علاقتي الحضور والغياب ؛ بمعنى أن حضور المكون الأيديولوجي صراحة هو وجه واحد فحسب من تجلي علاقة الأدب بالأيديولوجيا ؛ أما الوجه الآخر فإنه غياب المكون الأيديولوجي صراحة : أي أن ثمة نمطين من وجود المكون الأيديولوجي في النص ؛ أحدهما يتمثل فيحضوره ، والآخر يتمثل في غيابه .

بهذا المعنى يصبح الغياب وجهاً من وجوه الحضور ، ويصبح الفقدان وجهاً من وجوه الوجود . وهذا هو بالضبط معنى الـ mi- " " nus device (كما اقترح استخدامه هنا) . إن انشغال النقد العربي القديم ، مثلاً ، بالدراسة اللغوية للنص : بتركيبه ونظمه وشقشقات المعاني الجزئية فيه ، دون إيلاء اهتمام واضح لعلاقة الأدب بالمجتمع وبالصراعات الدائرة في الحياة العربية ، سياسياً واقتصادياً واجتماعياً ، وبالعلاقة مع الثقافة الدينية الطاغية ، لم يكن فحسب فعلاً جمالياً ، بل كان تعبيراً عن أيديولوجيا سائدة هي أيديولوجيا فئة « هل أقول طبقة ؟ ليس تماماً » مرتبطة جذرياً بالسلطة ؛ بالحكم في أشكاله المباشرة (الخليفة ، القادة ، الحكام) ؛ بالبلاط والبُلَيْطات الفرعية ؛ بالثقافة الرسمية ، أي بالمركز . ولذلك فإننا نفتقد في النقد العربي ــ على ما أتصور ــ أدنى درجة من درجات الاهتمام بالشعر الذي مثل رؤية الهامش ؛ رؤية الخارجي ؛ رؤية الثقافة المضادة ، أو تحت ــ الأرضية . فليس في هذا النقد في تياراته الرئيسية أي اهتمام ، مثلاً ، بشعر التصوف أو الزنج أو القرامطة أو الطبقات الفقيرة ، أو الإنسان المسحوق بأي صيغة برز ، أو بالأدب « الشعبي » كما يتمثل في ألف ليلة وليلة ، والجنس الأدبي الذي يمكن تسميته « فن القص العربي : الحكايات » .

وقد تكون مفارقة لاذعة أن يستخدم المفهوم الذي طوره الشكليون الروس بالإشارة إلى عملهم نفسه من منظور معاد لهم . لقد كان ليون تروتسكي من أوائل من أدركوا أن الفن الذي ينفي الأيديولوجيا هو أيضاً أيديولوجي ؛ أي أنه اكتشف دلالة الغياب ، إلى جانب دلالة الحضور ، اكتشافاً حدسيًّا لم يتحول لديه إلى صيغة نقدية مبلورة . ففي مقالته الحادة ضد الشكليين الروس،يفند تروتسكي مواقف شكلوفسكي وياكوبسن حول تطور الأدب ، وعلاقة الأدب بالمجتمع . والتفسير الماركسي للأدب ، مؤكداً باستمرار أن الأدب في كل أشكاله نتاج لواقع اجتماعي ولفكر طبقي . ويميز تروتسكي في سياق حديثه بين الأدب « الخالص » " pure " والأدب الجماهيري الشعبوي" populist "اللذين تطورا في روسيا القيصرية ، رابطاً بين النمط الثاني والتعبير عن آلام المسحوقين وآمالهم ، وبين الطرف الأول والبورجوازية الصاعدة ؛ وفي هذا السياق يؤكد تروتسكي أن الماركسية ، ملتصقة بصعيد التحليل العلمي الدقيق :

« تسعى بالدرجة نفسها من الثقة إلى اكتشاف الجذور الاجتماعية للفن الخالص ، بالقدر نفسه الذي تسعى به إلى اكتشاف الجذور الاجتماعية للفن المنحاز [إلى الجماهير] »(٨١).وبعد مناقشة مطولة للموضوع يصوغ تروتسكي موقف الماركسية من أطروحات شكلوفسكي بعبارة صارمة نهائية :

« إن تأكيد الاستقلال التام « للعامل » الجمالي عن التأثيرات الاجتماعية ، كما يعبر عنه شلوفسكي ، مثل على مغالاة محددة تضرب جذورها ، هي أيضاً ، في الشروط الاجتماعية ؛ إنها جنون العظمة في علم الجمال وقد قلب واقعنا الصلب رأساً على عقب »(٨٢) .

ومن الجلي أن مثل هذا المنظور يعين على القول بأن الشكليين الروس طمحوا إلى تجريد النقد (والأدب ؟) من الأيديولوجيا ، لكنهم كانوا هم أنفسهم نتاجاً لتغيرات في الفن وفي الأفق الأيديولوجي في روسيا كانت قد سادت سابقاً في أوروبا الغربية ، وأدت إلى ظهور المدرسة الشكلية الغربية(٨٣) .

٢٠ ــ أيديولوجيا النقد

الفعل النقدي في جوهره فعل أيديولوجي . وكل نقد يصدر عن أيديولوجيا متشكلة . وحتى حين لا يحمل فعل النقد إلا دلالته اللغوية الأصيلة في العربية ، فإنه يكون مشرباً بالأيديولوجيا . فالنقد هو تمييز الزائف من الصحيح . وبمجرد أن نعرّفه بهذه الطريقة البسيطة ، فإننا نحدده بأنه فعل (معياري) يستند إلى مجموعة من القيم المتشكلة مسبقة التصور ؛ وكل تشكل فكري مسبق التصور ، سابق على لحظة الممارسة أيا كان نوعها ، هو ، جوهريًّا ، فعل أيديولوجي . إن النقد يتضمن موقفا ؛ أي أن ثمة « موقفاً نقديا » ؛ وكل موقف نقدي هو ، تحديداً ، تمثل للعالم القائم ، واستجابة له أيديولوجياً . ومن هذا المنظور ، فإن الموقف اللانقدي المطلق ، أي قبول العالم كما هو ، هو

وحده موقف غير أيديولوجي . ولا أعني بالقبول هنا التمثل والفهم والإقرار ، بل أعني انتفاء الاستجابة المكتنهة ، وانتفاء الموقف النابع من الاكتناه نتيجة لذلك ، وهذا أقرب إلى أن يكون موتا نفسياً وفكرياً حقيقياً ، وإذعاناً مطلقاً . أما القبول بمعنى التفحص والتمحيص والموازنة والإخضاع للتجربة والتجريب ثم الإقرار ، فإنه هو أيضاً موقف أيديولوجي ؛ لأنه يستند إلى مجموعة من القيم مسبقة التصور والتشكل ، هي التي أدت إلى الإقرار عن طريق مقايسة الواقع المعاين بالقيم التي يحملها المعاين ويزن بها ما يعاينه[٨٤] .

ليس ثمة مفهوم نقدي مؤسس واحد في تاريخ النقد نقي من الأيديولوجيا ، وسيكون عبثاً أن أحاول هنا امتحان جميع المفاهيم المؤسسة لتسويغ الزعم الذي أزعمه . لذلك سأكتفي بأحد المفاهيم الطاغية في النقد العالمي الآن ، وهو مفهوم لا يبدو أن ثمة من هو على استعداد حتى للدخول في تساؤلات جدية حوله ، وأقصد بذلك مفهوم الوحدة ، بشكل خاص كما تبلور في عمل كولردج ، وكما تطور بعده في النقد الحديث .

ما أظن باحثاً واحداً حتى الآن وجد في نفسه القدرة على تحقيق درجة من الانفصام عن ثقافة الحداثة تسمح له بالانفلات خارج الإطار التصوري الذي يشكله النقد الحديث ، والذي تعد مقولة الوحدة فيه بديهية تصورية مطلقة . وما أظن باحثاً واحداً نظر إلى هذه البديهية التصورية بوصفها حاملاً أيديولوجياً من الطراز الأول، (وإن بعض الظن إثم) .

بيد أن تمحيصاً ، من خارج الإطار التصوري لمقولة الوحدة ، يبرز حقيقة باهرة : هي أن الوحدة التي يدور الحديث عنها في النقد لا يمكن أن تتبلور نقديا إلا نتيجة لعملية أساسية هي « البحث عن الوحدة » . وعلى حين يمكن أن تعد الوحدة خصيصة نصية ، فإن « البحث عن الوحدة » لا يمكن أن يعد كذلك ، بل هو تعبير عن هاجس يشغل العقل - الذات الممارسة للبحث عن الوحدة لا أكثر . وحين نكشف ببساطة عن أن البحث عن الوحدة لا يتم بشكل بريء ، بل يتم لإيمان مسبق التصور بأن وجود الوحدة في النص قيمة إيجابية (جمالية أو فنية أو أدبية أو أيديولوجية) ، يتجلى ببساطة مشابهة كون البحث عن الوحدة ، في جوهره ، فعلاً أيديولوجياً .

لنتصور ما يحدث للنقد العالمي المعاصر الآن ، (وللفكر منذ هيجل حتى الآن مروراً بماركس)[٨٥] ، إذا رفضنا البحث عن الوحدة أولاً ، وإذا رفضنا ثانيا مقولة الوحدة ، وإذا رفضنا ثالثا ، إضفاء قيمة إيجابية على النص الأدبي الذي يمتلك « وحدة » ؛ لنتصور ما سيحدث للنقد العالمي الآن ، إذا بلورنا مقولة جديدة تزعم أن العمل الأدبي الذي يمتلك وحدة داخلية (أو عضوية أو بأي معنى آخر اتفقنا عليه) قد يكون عملا ساقطاً ، لأن علاقته بالعالم الحديث وبالتجربة الإنسانية المعاصرة في مثل هذه الحالة ستكون علاقة مخلخلة ؛ ففي (عالم) يتفتت ، وتتبعثر أجزاؤه ، ويفتقر إلى الكلية والعضوية والتكامل ، على مستوى الإنسان الفرد ، والمجتمع والكون ، يكون العمل الأدبي الذي تتآلف أجزاؤه وتتنامى عضوياً لتمنحه وحدة كلية ، عبثاً تصوريًا ، أقرب إلى المفارقة اللاذعة منه إلى الاكتمال الفني . لنتصور مقولة جديدة تزعم أن اللاتبنين ، واللا تكامل ، واللا نظام (أي الفوضى) هي أسمى أنماط الأشكال الفنية قدرة على تجسيد التجربة المعاصرة ، ومن ثم أكثرها إنسانية والتحاماً بالوجود الإنساني - الفردي المجتمعي في آن واحد . هذه الافتراضات تكشف إمكانية حاسمة : هي أن البحث عن الوحدة ، وتقديس الوحدة ، قد لا يكونان أكثر من تعبير عن أيديولوجيا سائدة تشكلت أصلاً في إطار رؤيا دينية صوفية للعالم وللإنسان وعلاقته بالطبيعة ، وللمجتمع ، وللفن ، لكنها تحولت إلى أشكال أخرى (قارن ، مثلاً ، مع إلحاح لوسيان جولدمان الماركسي على أهمية الوحدة ، التي ينبني عليها عمله النقدي وعلم الاجتماع كله)[٨٦] ، وأن هذه الرؤيا ليست أكثر من تجسيد لهواجس مرحلة ثقافية تاريخية معيّنة ، تمتد من الرومانسية إلى منتصف القرن الحاضر ، وتمثل اجتماعياً صعود البورجوازية والرأسمالية الأوروبية وهيمنتها وسعيها إلى نشر أيديولوجيتها ، وخلق تصور لعالم متناغم ، متجانس موحَّد ، وأن الانقلاب الفكري الجديد في الثقافة المعاصرة هو بالضبط ذلك الانقلاب الذي سيرفض مقولة الوحدة صادراً عن رؤيا جديدة للعالم ، وللإنسان وعلاقته بالطبيعة ، وللمجتمع وللفن .

لكن ؛ إذا كانت مقولة الوحدة كما وصفتها الآن مقولة أيديولوجية ، فإن المقولة المناهضة لها التي طرحتها لا تقل عنها أيديولوجية . والفرق بينهما هو فرق في نمط الأيديولوجيا التي تصدر عنها كل منهما . من هذا المنظور تبدو كل مقولة مناهضة للوحدة مقولة أيديولوجية . إن مقولة التناقض ، مثلاً ، التي يبدو جاك دريدا مهووساً بها ، هي أيضاً مقولة أيديولوجية ؛ فذهاب دريدا إلى أن غاية العمل الفلسفي التفكيكي هي إدراك التناقض الذي يتخلل بنية الفكر الفلسفي تحديدا ، أي من حيث هو فكر فلسفي[٨٧] ، وذهاب أتباعه إلى أن غاية العملية النقدية هي إدراك التناقض الذي يتخلل بنية العمل الأدبي تحديداً ، أي من حيث هو عمل أدبي (راجع ، مثلا ، دراسات بربارة جونسون وبول دومان وجيوفري هارتمن وهارولد بلوم ، بشكل خاص[٨٨]) ، إنما ينبع من تصور أيديولوجي يرى في التناقض خصيصة سلبية في بنية العمل الادبي ، لكنه يعدها طبيعية برغم سلبيتها ؛ أي أنها مما لا حول ولا قوة لنا بإزائه مادمنا ننتج نصوصاً أدبية - نقدية . ومادمت قد أشرت إلى هارولد بلوم ، فإنه يمكن أن أشير الآن إلى أن جهده النقدي كله يصدر عن أيديولوجيا طاغية ؛ أيديولوجيا تنسب لعملية التأثير والتأثر - التي تمتلك طبيعة القانون الذي لاحول ولاقوة لنا بإزائه - قيمة جمالية محددة : هي قيمة توليدية تطويرية ، بمعنى أنها تنقل شخصية الفنان وتكوينه الفني من مرحلة بدائية إلى مرحلة أكثر تطوراً وأهميّة : أي أعظم قيمة أخيراً .

هل يمكن أن ننفي عن تصور كارل ماركس للأيديولوجيا بوصفها وعياً زائفاً وناتجاً عن البنية الاقتصادية ، طبيعته الأيديولوجية ؟ أي هل أمامنا سوى أن نرى أننا ، في اللحظة التي نصف فيها الأيديولوجيا بأنها سلبية القيمة ، نصدر عن موقف أيديولوجي ، يؤمن بأفضلية المعرفة العلمية المنظمة على المعرفة التي ينتجها الفكر أو النظرية المستقلة ؛ موقف مناهض للأيديولوجيا ، ظاهرياً ، لكنه عميق التجذر فيها فعلياً ؟

٢١- النقد ، والأيديولوجيا ، ومشكلة القيمة

برغم أن المنحى النظري الذي تشجّع تصورات ماركس الأصلية

(خصوصاً العلاقة بين البنية العليا وبنية الاساس) على بلورته وتطوره هو التعليل بالدرجة الأولى ، فإن النقد الماركسى التطبيقى ابتداء من النماذج القليلة جداً التى خلفها ماركس وإنجلز ، حتى آخر ما قام به جولدمان وأدورنو ، يعد بالدرجة الأولى نقداً « تقويميا » ، غير مهادن فى مواقفه من الأعمال الأدبية التى يراها متبنية لمواقف أيديولوجية تناقض أطروحاته الأساسية ، وغير متردد فى إطراء ما يتبنى منها هذه الأطروحات . وتبدو هذه السمة فيه من الجلاء والنصاعة والشمول ، بحيث إننا نفاجأ تماماً حين يأتى ناقد ليتهم النقد الماركسى بأنه ينفر من معالجة مشكلة القيمة ويتحاشاها ، خصوصاً حين يكون هذا الناقد نفسه ماركسياً . إلا أن هذا هو بالضبط ما يفعله واحد من أبرز النقاد الماركسيين الصاعدين الآن فى الغرب ، هو تيرى إيجلتن . ويبدو لى إيجلتن فى موقفه هذا كأنه يخوض معركة دون كيشوتية مع طواحين هواء تظهر له فى هيئة نقد ماركسى يرفض الانخراط فى التقويم واتخاذ موقف من مشكلة القيمة . وعلى حين قام عمل تروتسكى فى موقفه من الشكليين الروس ، وعمل لوكاش فى دراسته للرواية المعاصرة ، على التقويم من منظور شديد الوضوح ، وقام عمل بنجامين على تحديد القيمة الأدبية بالقيمة السياسية ، فإن إيجلتن يظل قادراً على كتابة فصل هجومى ماحق ضد النقد الماركسى الذى يظل نائياً عن الانشغال بمشكلة القيمة فيقول :

« إن السكوت عن التمييز النوعى بين كاتبين كبوشكين وكوفنترى باتمور يبدو عبثاً تماماً من وجهة نظر النقد الماركسى . لكن هذا الاحتشام المتصنع النظرى منتشر وشائع فى علم الجمال الماركسى . وفى شكله الأبسط يبدو هذا الموقف إحساساً بالضيق (النابع من الإيمان بالمساواة) بإزاء النخبوية المتضمنة فى تخصيص مكانة من الطبقة الثانية لأعمال أدبية ما ؛ كم يبدو شريفاً عالياً تفضيل بليك على بتجمن . أما فى شكله الأكثر سَفْسَطَةً فإنه يطرح نفسه كعلمية صارمة معادية للمثالية القاطنة فى الحكم المعيارى . ومهمة الناقد تبعاً لهذا الموقف ليست أن يضع الأعمال الأدبية على سلم تقويمى ، بل أن يحقق معرفة علمية بشروط إمكانياتها التاريخية . وسواء أكانت هذه الأعمال ستقبل أم تُلْعَن فإن ذلك غير ذى علاقة فى النهاية بالنسبة لهذا الغرض ، وهكذا يُنفى التقويم من مجال علم الأدب لكى يربى وينمى ، ربما كمتعة خاصة »(٨٩) .

وإذ يرفض إيجلتن هذا الموقف ، فإنه يوحِّد بينه وبين موقف النقد الوضعى / المثالى واصماً كلا الموقفين بأنهما عاجزان :

« وعلى حين يعيد النمط الأول من النقاد [الماركسيين] إنتاج الأيديولوجيا البورجوازية عن طريق نزعة المساواة التجريدية لديه ، فإن الثانى يعيد إنتاج هذه الأيديولوجيا فى نزعته التنظيرية « المجردة - عن القيمة »(٩٠) . أما من هم هؤلاء النقاد ؟ وما هى الطواحين التى يحاربها إيجلتن ؟ فإن ذلك مما لا يفصح هو عنه ومما يعجز فهمى عن إدراكه دون تبرع منه به .

٢١ - ١

لقد شغلت مشكلة القيمة الأيديولوجية ، بصورة أو بأخرى ، النقد العالمى زمنا طويلاً دون أن تقدم إجابة وافية لها . بيد أن ثمة محاولات يمكن تصنيفها تراتبياً ، تبدأ بالمفاهيم الفجة للالتزام أو إخضاع العمل الأدبى للدعوة (الإسلامية ، مثلاً ، أو الماركسية) ، وتنتهى فى إحدى ذراها تصورياً ، وفى إحدى صيغها الفكرية المهمة نقدياً ، فى عمل ڤالتر بنجامين(٩١) ؛ إذ يبدو لى أن الصيغة التى وصل إليها بنجامين هى واحدة من أفضل الصيغ المطروحة الآن فى الفكر النقدى فى العالم ، على صعيد محدّد هو مجاوزة ثنائية القيمة الفنية/النزعة الأيديولوجية ، واقتراح صيغة توحِّد بينهما .

يدرك بنجامين أن البعد الأيديولوجى أو السياسى للعمل الأدبى ، كما بلورته الدراسات النقدية حتى زمنه ، قد ظل قلقاً غير قابل للموضعة الدقيقة فى إطار نظرية نقدية متماسكة ، وعاجزاً عن حل التعارض الذى تصوره بين النزعة (السياسية) والنوعية (الجودة الأدبية) ، وهو يصف حالة النقد بأنها لم تصل إلا إلى صورة مملة تتمثل فى ظهور صيغتين متعارضتين ؛ إحداهما تقول « يكفى العمل الأدبى أن يكون ملتزماً لكى يكون جيداً » ، على حين تقول الثانية : « العمل الأدبى الذى يكون ملتزماً ينبغى أيضاً أن يكون جيداً » . وبين هاتين الصيغتين يتأرجح النقد عاجزاً عن حل الإشكالية المطروحة .

أما بنجامين فإنه يطرح صيغته الجديدة عن طريق صهر التصورين الأساسيين اللذين يبدوان متغايرين فى الصيغتين السابقتين ، وتوحيدهما فى صيغة واحدة مختلفة جذرياً : « أود أن أبرهن لكم أن النزعة التى يكشفها عمل أدبى لا يمكن أن تكون صحيحة سياسياً إلا إذا كانت صحيحة بمعنى أدبى . وما يعنيه هذا هو أن النزعة التى تكون صحيحة سياسياً تتضمن نزعة أدبية ، ودعونى أضيف فوراً : أن هذا التنوع الأدبى الذى يكون محتواه بشكل صريح أو ضمنى فى كل نزعة سياسية سليمة ، هذا النزوع ولا شىء آخر هو الذى يشكل نوعية العمل [الأدبى] وجودته ؛ ولهذا السبب فإن النزعة السياسية الصحيحة للعمل تمتد لتغطى أيضاً نوعيته (جودته) الأدبية ، لأن النزعة السياسية الصحيحة تحتوى على نزعة أدبية هى أيضاً صحيحة »(٩٢) .

وتنبع أهمية تصور بنجامين هذا لا من عده القيمة الأدبية مندرجة ضمن القيمة السياسية فحسب ، بل من تحديده لمعنى « القيمة الأدبية » ؛ وهو تحديد يرفض جميع التصورات الماركسية السابقة عليه ، ويؤسس منحى جديداً تماماً فى دراسة الموضوع . فالقيمة الأدبية بالنسبة إليه ، كما يصفها حين يطوِّر الصيغة الأساسية السابقة ويرهفها ويبلورها بشكل نهائى ، تبدو مرتبطة بالتقنية :

« نستطيع الآن أن نؤكد ؛ بشكل أكثر دقة ، أن هذه النزعة الأدبية قد تتكون من التطوير التقدمى للتقنية الأدبية ، أو من التطوير التراجعى لها »(٩٣) .

وفى خطوة تالية يحدد بنجامين العلاقة بين هذه التقنية الأدبية المتقدمة والنزعة السياسية الصحيحة فى إطار مفهوم « الاعتماد الوظيفى » ، أو « التبعية الوظيفية » ، منطلقاً من تمييز أساسى للناقد الروسى ترتياكوف (Tretyakov) « بين الكاتب الفاعل والكاتب المُخْبِر » .

وليس ثمة من شك فى أن أطروحة بنجامين ثورية بمعنيين ، الأول أنها تثوير للفكر النقدى نفسه ؛ والثانى أنها ترتبط بالفعل الثورى

والفكر الثورى(٩٤) والبروليتاريا . لكن هذه الثورية ليست ضمانة لتماسكها النقدى وجدواها ؛ إذ من الواضح تماماً أن تماسك الأطروحة يعتمد اعتماداً مطلقاً على مفهوم « القيمة » الذى تتضمنه ، وعلى تحديد « الأدبية » . والقيمة هنا لا تكشف إلا فى إطار « الصحة » : «ما هو صحيح سياسيًا صحيح أدبياً» . ويحدد مفهوم الصحة بأنه إسهام من نمط معين فى الصراع بين الطبقة العاملة والرأسمالية ، لصالح الأولى طبعاً .

أما مفهوم « الأدبية » فإنه لا يناقشه إطلاقا ، بل يتخذ منه موقفاً « استبداديًا » (أعنى أنه يعده واضحاً بديهياً) ، مع أن ذلك غير صحيح على الإطلاق . ذلك أن قدراً هائلاً من النقد الحديث ، بدءا من الشكليين الروس إلى التفكيكيين ، قد جعل همه الأول اكتشاف « الأدبية » ، و« الشعرية » .

ثم إن هذا التصور يربط الأدب والقيمة بمرحلة تاريخية معينة ، وبتصور محدد للتركيب الاجتماعى ، وإذا ظهر أن هذا التصور لا يستوفى التشكلات الاجتماعية عبر التاريخ ، أو إذا ظهر أن تاريخ المجتمعات والأدب يضم مراحل غير مرحلة الصراع بين الرأسمالية والبروليتاريا ، تصدعت أطروحة بنجامين تصدعاً خطيراً .

والحقيقة البسيطة هى أن كلا الافتراضين المطلوبين لتصديعه سليم .

تفترض نظرية بنجامين ، ضمنيًا ، أن القيمة الأدبية وظيفة من وظائف سلامة الموقف الأيديولوجى ، بمعنى أن وجود الثانية يحتم وجود الأولى . ولو كان لنظريته هذه الصيغة العامة لكانت أقل تهافتاً ؛ لكنه حين يحدد الموقف الأيديولوجى السليم بأنه يتمثل فى الوقوف إلى جانب البروليتاريا فى صراعها ضد الرأسمالية ، فإنه يجعل هذا الموقف أكثر ضيقاً ومحدودية ومن ثم أكثر تهافتاً (بالمعنى المنطقى الصرف للكلمة) . ومن بين النتائج المنطقية العديدة الضمنية لنظرية بنجامين واحدة على قدر كبير من الخطورة ، وعلى قدر مماثل من الضعف ، هى أن العمل الأدبى الذى يتبنى موقفاً أيديولوجيًا مرتبطاً بطبقة أخرى ، أو غير طبقى أصلاً ، أو لا يتبنى موقفا أيديولوجيًا من هذه القضية المحددة أو غيرها ، بل يبلور المواقف المتعارضة دون أن يكون طرفاً فى الصراع الدائر بينها ـ هو بالضرورة عمل فاقد للقيمة الأدبية . وهذه الصيغة لا تختلف فى شىء عن الصيغة التى طرحت فى الفكر الدينى ، وربطت القيمة بالتزام القيم الدينية والدعوة إليها والدفاع عنها والتبشير بها(٩٥) . ومن نافلة القول أن يشير المرء إلى أن من أسوأ أنماط الإنتاج الأدبى فى العالم نصوصاً دينية وبروليتارية ، وأن من أفضل نماذج الأدب فى العالم نصوصاً يمكن أن تقرأ خارج كلا هذين الإطارين . لكن إشارتى هذه لا تعنى إطلاقاً أن النصوص الدينية والبروليتارية هى نصوص سيئة ، بل تعنى ببساطة أن القضية مطروحة بشكل خاطىء ، حين تطرح على هذا المستوى ، وأن علينا أن نبحث عن مستوى آخر لطرحها عليه ، وعن نظرية فى القيمة لا تتألف من طرفين ـ قيمة سياسية أو دينية (أو أيديولوجية بشكل عام) ، وقيمة أدبية ، بل تتألف من طرف واحد هو القيمة الأدبية : ذلك أن العمل الأدبى لا يمكن أن يكون له إلا قيمة من نمط واحد محدد هو أولاً وأخيراً نمط أدبى ؛ أما حين يفترض الناقد أن للعمل قيمة أدبية ـ لكنه خال من القيمة أيديولوجيًا ، فإن حكمه لا يكشف خصيصة فى العمل الأدبى ، بل يكشف خصيصة فى فكر الناقد نفسه ، هى خصيصة أيديولوجيّة صرف . وفى حالة كهذه نكتشف فى سياق جديد سلامة مقولة كون (Kuhn) التى أشرتُ إليها سابقاً ، وهى أنه ليس ثمة من حقائق مستقلة عن النظريات التى نملكها حولها . ولقد كان من زوايا الامتياز الباهرة للنقد العربى القديم ، فى تياره الرئيسى الذى يمثله عمل القاضى الجرجانى وعبد القاهر الجرجانى أنه ألح ـ فى سياق يطغى فيه الفكر الدينى والإرهاب الدينى طغياناً كاسحاً ـ على استقلالية القيمة الأدبية للنص عن قيمته الدينية . وسواء أكان هذا الموقف مجدياً نقدياً أم لم يكن كذلك ، فإنه مما ينبغى تسجيله باحترام عميق للكفاءة الفكرية والتجرد العقائدى اللذين يختفيان وراءه ؛ وهما كفاءة وتجرد يصدران عن إمامين من أئمة الفكر الدينى نفسه ، لا من أئمة الفكر النقدى فحسب . أما كيف تتحدد القيمة الأدبية ، وما مقوّماتها ، فإنه مما لا يسهل الجواب عليه أولاً ، ولا يدخل فى إطار هذا البحث ثانياً ، ويحسن أن تتم مناقشته فى مناسبة مقبلة .

٢١ - ٢

من جهة أخرى ، تقوم أطروحة بنجامين على تأكيد مبالغ فيه لامتلاك التقنية ، بمعنى محدد ودقيق للكلمة ، دوراً فى العمل الأدبى ، هو دائماً لمصلحة البروليتاريا سياسيًا . إن تقنية المونتاج فى العمل المسرحى ، فى رأيه ، ثورية لأنها تنقل إلى المسرح تطورات حدثت فى فنون أخرى كالإذاعة والسينما . لكنه ليس واضحاً على الإطلاق لماذا ننسب إلى تقنية المونتاج هذه القيمة الأيديولوجية . ولنضف إلى ذلك ، ما هو أكثر أهمية : لماذا نفترض كون تقنية المونتاج فى ذاتها ذات قيمة تقدمية أدبياً ولماذا نعد هذا شيئاً بديهياً ؟ يبدو لى أن المسوّغ الوحيد لعمل بنجامين هنا هو عصرية التقنية ، أى كونها نتاجاً للمرحلة التاريخية الحاضرة . وبهذا المعنى ـ إذا قبلنا الأطروحة ـ يصبح المحك (الوحيد ؟) لثورية التقنية وتقدمها الفنى وصحتها السياسية هو انتماءها إلى مرحلة تاريخية معينة أو عكسها للحاضر الراهن .

أما ما قد يبدو فى عمل بنجامين من أن أهمية المونتاج تنبع لا من طبيعته العصرية أو تقنيته بل من دوره فى تقطيع العمل المسرحى ، وتدمير الوهم ، وخلق التغريب وكشف التناقضات (كما فى عمل بريخت) ، فإنه غير دقيق وغير قابل للانطباق ـ فنياً ـ على جميع الفنون الأخرى وفى جميع المراحل التاريخية . قد يكون التغريب فى سياق المسرح الرأسمالى أو البورجوازى ذا وظيفة محددة ثورية ، كما فى الجوهر من عمل بريخت ، لكن هل يبقى التغريب فى مسرح ومجتمع اشتراكيين ، مثلاً ، مالكاً للقيمة الأيديولوجية ذاتها ؟ ومن ثم هل يظل للمونتاج قيمة أدبية فى هذا السياق الأخير ؟ من الواضح هنا أن نظرية بنجامين مقيدة بإطار تاريخى محدد ، وبأشكال فنية سائدة فى نمط محدد من المجتمعات هو المجتمع البورجوازى الغربى ، لكن التاريخ والمجتمعات والنظريات النقدية أكثر شمولية وأهمية بكثير من أن تصاغ جميعاً ضمن معطيات هذا المجتمع بالذات . إلا أن عمل بنجامين يظل مهما على صعيد نظرى صرف ، يتمثل فى كونه ينقل محور التركيز ، فى دراسة الأدب ودوره السياسى وعلاقته بالأيديولوجيا ، من تتبع الأطروحات الفكرية التى يصوغها الكاتب بشكل نظرى إلى مستوى التقنية والأدبية ؛ إلى مستوى البناء الفنى للعمل الأدبى ، واكتشاف الدلالات الأيديولوجية للشكل . وهو فى ذلك يفيد من

إنجازات الشكليين والتشكيليين الروس ، ومن أطروحات دادا والسريالية[٩٦] . وهو المؤسس الحقيقى للاتجاه الذى طوّره جولدمان (دون إشارة لبنجامين) والمطوّر الحقيقى لعبارة لوكاش المشهورة : « إن العنصر الاجتماعى حقاً فى الأدب هو الشكل » . أما أطروحته نفسها فإنها تفتقر إلى التماسك النظرى من جهة ، وإلى الدقة فى تحديد المفاهيم ، من جهة أخرى ، كما تفتقر — وهذا أخطر ما فيها — إلى القابلية للانطباق الشمولى أو لاكتشاف القوانين . وبغير مثل هذه القابلية — كما تعلّم الماركسية نفسها التى يصدر عنها بنجامين — لا يمكن أن تكون للنظرية قيمة حقيقية . ويبدو لى مدهشاً تماماً أن بنجامين يضع نظريته فى صيغتين متفاوتتين دون أن يدرك وجود أى تفاوت بينهما .

فهو فى مقالته الأساسية حول الموضوع (التى يبلور فيها النظرية) يقول إن صحة النزعة السياسية تنطوى على (أو تشمل) صحة النزعة الأدبية . وأن هذا يتبلور فى اختيار الكاتب لتقنية معينة . ويجهد خلال المقالة كلها للبرهنة على هذه الأطروحة .

بيد أنه فى مقالة أخرى « حوارات مع بريخت »[٩٧] ، يسجّل مذكراته عن حوار بينه وبين بريخت عن النقد الذى وجهه الأخير لمقالته الأساسية . وفى هذا السياق يصوغ أطروحته بشكل مغاير كما يلى : — «١٩٣٤» ، ٤ تموز. أمس ، حديث طويل فى غرفة مرض بريخت حول مقالتى « المؤلف منتج » . قال بريخت إن النظرية التى طورتها فى المقالة — (وهى) أن الحصول على تقدم تقنى فى الأدب يغير فى النهاية وظيفة الأشكال الفنية ، [ومن ثم وظيفة وسائل الإنتاج الفكرية (in-tellectual أيضاً] ، ولذلك فإنه محك للحكم على الوظيفة الثورية للأعمال الأدبية — تنطبق على فنانين من نمط واحد فحسب ؛ كتاب الطبقة البورجوازية العليا ، الذين يعد نفسه واحداً منهم . وبالنسبة لكاتب كهذا ، كما قال بريخت ، يوجد بحق نقطة تضامن وتلاحم مع مصالح البروليتاريا ! وهذه هى النقطة التى يستطيع فيها الكاتب أن يطوّر وسائل إنتاجه . . . . . »[٩٨] .

ومن الجلى هنا أن الفاعل الحقيقى فى عملية تطوير وسائل الإنتاج هو التقدم التقنى فى الأدب الذى يأتى أولاً . كما أن من الشائق أن بنجامين يستخدم عبارة فى النهاية (eventually) ملغياً أى علاقة مباشرة أو آلية بين العمليتين ، ومركزاً على الطبيعة التدريجية لهما أو غير المحدودة بزمن ، على الأقل . ثم إن من الشائق أن التقدم التقنى الذى يأتى أولاً يغير فى النهاية وظيفة الأشكال الفنية ووظيفة وسائل الإنتاج الفكرية .

أما فى مقالته الأساسية نفسها فقد كانت العملية معكوسة ؛ إذ كان تغيير وسائل الإنتاج هو هم الكاتب الأساسى وغرضه الواعى ، وكان استخدام التقنية وسيلة لتحقيق هذا الغرض . يقول بنجامين مثلاً :

« الكاتب . . . الذى يفكر بعناية فى وسائل الإنتاج اليوم . . لن يعنى بالمنتجات نفسها ، بل سيعنى دائماً ، فى الوقت نفسه ، بوسائل الإنتاج . بكلمات أخرى ، ينبغى أن تمتلك منتجاته وظيفة منظمة إلى جانب شخصيتها وقبلها بوصفها أعمالاً مكتملة » .

أخيراً ، تبدو لى نقطة الضعف الرئيسية فى نظرية بنجامين فى إطلاقية ربطها للقيمة السياسية والتقنية بالبروليتاريا وصراعها ضد الرأسمالية ؛ وتبدو إطلاقية هذا الربط فى تحليله لمعنى الانتماء الطبقى عند الفنان ، وتركيزه على الانخراط فى الفعل الذى يؤدى إلى تحويل وسائل الإنتاج الثقافية . لكنها تبدو أيضاً فى المعارضة التى يقيمها بين العقل (فى نقده لجماعة « الموضوعية الجديدة » واتهامه لهم بأنهم يقصرون دورهم على أن يكونوا رجال فكر) ، والبروليتاريا . فهو يختتم مقالته بالقول : « إن الصراع الثورى ليس حرباً تخاض بين الرأسمالية والعقل ، بل حرب تخاض بين الرأسمالية والبروليتاريا »[٩٩] .

وبرغم أن ما يقوله بنجامين هنا سليم لامراء فيه ، وبرغم أن معارضته العقل / البروليتاريا لا تعنى أكثر من نفى لأى أطروحات مثالية أو للتنظير والفكر الصرف ، فإن مقولته تظل محدودة . ذلك أن الصراع الذى يدور فى المجتمعات الإنسانية ليس دائماً وإطلاقاً صراعاً بين البروليتاريا والرأسمالية ، بل إن ثمة أشكالاً أخرى لا تحصى من الصراع ، تنبع من الشروط الموضوعية السائدة فى مجتمع ما من المجتمعات . كما أن ثمة صراعات تدور لا ضمن المجتمع الواحد بل بين المجتمعات والدول المتناحرة . وما الصراع بين البروليتاريا والرأسمالية إلا أحد وجوه الصراع ؛ وهو وجه لا يتجلى إلا فى مرحلة محددة من مراحل تطور المجتمع ورأس المال ووسائل الإنتاج والبنى الاقتصادية . ومن الجلى أن حصر بنجامين لسريان نظريته فى هذا المستوى المحدد والمرحلة التاريخية الخاصة يجعلها محدودة الجدوى فى فهم العلاقة بين الأيديولوجيا (أو السياسة بخاصة) ، والأدب ، وفهم « القيمة » التى يمتلكها العمل الأدبى أدبياً ، إذا كان « صحيحاً » سياسياً . فمثل هذه النظرية تبدو قليلة الجدوى فى تحديد القيمة والصحة السياسية فى إطار الثقافة العربية المعاصرة ، مثلاً ؛ حيث تتجلى محاور صراع متعددة تتقاطع وتتشابك : صراع على مستويات قومية ، واجتماعية ، وضد غزو استعمارى وضد دولة استيطانية ، وصراع على مستوى الأيديولوجيات التقليدية (الدينية بخاصة) وأيديولوجيات مضادة لها ، وصراع على مستوى طبقى ضمن المجتمع الواحد ، وعلى مستوى طائفى وقبلى . وسيكون منظوراً ضبابيا تماماً ، وزائفاً فى تقديرى ، ذلك المنظور الذى يقلّص جميع أشكال هذا الصراع ، بل الصراعات فى المرحلة التاريخية الحاضرة ، إلى صراع بين البروليتاريا والرأسمالية فى المجتمع العربى ، أو على مستوى عربى وعالمى — على الرغم من أهمية هذا المستوى من مستويات الصراع . أنا أعى تماماً أن مثل هذا المنظور قائم فى الثقافة العربية الآن ، وأن أصحابه سيردون على اعتراضاتى بهذا الرد ، بيد أننى لا أستطيع قبول الأطروحة أو اعتمادها الآن فى تفسير الظواهر الثقافية والاجتماعية المعقدة فى الحياة العربية ، أو فى دراسة العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا من المنظور الذى يقترحه بنجامين .

وحتى إذا افترضنا جدلاً أن الصراع بين البروليتاريا والرأسمالية هو الأكثر جذرية الآن ، وأنه الصراع الذى يتبطّن جميع أشكال الصراع الأخرى فى المجتمع العربى ؛ أى إذا افترضنا أن التناقض البنيوى فى المجتمع العربى هو التناقض : البروليتاريا / الرأسمالية ، وأن جميع التناقضات الأخرى مظاهر تعبيرية (manfestations) عنه ، أو إفرازات له ، وهذه أطروحة قابلة للتأمل وإمكانية الإثبات أو النقض — فإن الفنان الذى يتخذ مواقف معينة من هذه المظاهر

التعبيرية ، ويستخدم تقنيات محددة فى عمله ، قد يتخذ مواقفه استجابة للتناقضات الواضحة لديه ، دون أن يكون التناقض المتبطن بالضرورة حاضراً فى عمله .

وليس من السهل أن نفترض دائماً أن الصحيح سياسياً على مستوى التناقضات الواضحه لابد أن يتطابق مع الصحيح على مستوى التناقض المتبطن ، أو أن نفترض أن هذا التطابق سيكون دائماً ـ حتى لو وجد ـ قابلاً للكشف . ويبقى السؤال فى هذ الحالة قائماً : ما الموقف النقدى الذى نتخذه فى مثل هذه الحالة ؟ كيف نحدد « القيمة » و« النوعية » السياسية والأدبية ، ونقدر بدقة نقدية تامة أن العمل الفنى المنتج يمتلك الصحيح سياسياً ولذلك فإنه تحديداً ينطوى على السليم أدبياً ؟

وما أطرحه هنا من تساؤلات ليس مقصوراً فى انطباقه على الثقافة العربية والمجتمع العربى ؛ فهو قابل للانطباق فى أى سياق آخر . ولعل فى موقف جورج لوكاش مما يسميه « مأزق العصر الذى نعيشه » ما يشعر بأهمية هذه التساؤلات ؛ فقد كتب لوكاش فى أوائل الستينيات مقالته المشهورة « فرانز كافكا أو توماس مان »[١٠٠] التى يختتمها بالإشارة إلى مجالات جديدة مفتوحة أمام الأدب البورجوازى . وفى هذه المقالة يقول لوكاش إن المأزق الحقيقى لعصرنا ليس التضاد بين الرأسمالية والاشتراكية بل التضاد بين السلام والحرب . ويرى لوكاش أن الواجب الأول للمثقف البورجوازى قد أصبح رفض القلق (angst) القدرى المسيطر سيطرة كلية . وهذا يتضمن عملية إنقاذ للإنسانية ، بدلاً من تحقيق أى اختراق فى اتجاه الاشتراكية .

ولعل عبارة لوكاش تتضمن بصورة خفية ، تعريضاً بموقف بنجامين ؛ فهى دون شك ترى محرق التضاد ، ومحرق فاعلية المثقف البورجوازى ، شيئاً آخر غير الانخراط إلى جانب الاشتراكية فى مواجهة الرأسمالية . ذلك أننا هنا نواجه تناقضاً جديداً : الحرب/السلام ، لا يمكن أن يعد يشكل حتمى متطابقاً مع التناقض الأساسى (الرأسمالية/الاشتراكية) ، والفنان قادر على اتخاذ موقف إيجابى أيديولوجياً من هذا التناقض الجديد ، بل هو مطالب باتخاذه ، دون أن يعنى ذلك بالضرورة أن اختياره العقائدى هذا هو اختيار ضد الرأسمالية إلى جانب الاشتراكية . ومثل هذا الاختيار ، فى عرف لوكاش ، حامل للقيمة أو ، بعبارة بنجامين ؛ « صحيح سياسياً » ؛ فهل يفقد الاختيار سلامته لأنه ليس اختياراً على صعيد التعارض رأسمالية/بروليتاريا ؟

أخيراً تبدو لى محدودية نظرية القيمة عند بنجامين (وعدد كبير من النقاد الماركسيين) فى قضية خطيرة جداً : هى ضيق الأفق المكانى والتاريخى الذى تستند إليه تحليلاتهم ، والذى يتبلور فيه مفهوم القيمة لديهم . فمن الملاحظ فى أعمالهم جميعاً ، أنهم مفتونون بتحليل الأدب فى المجتمع البورجوازى أو الرأسمالى الغربى ، وأن نظرياتهم (من لوكاش إلى بنجامين إلى جولدمان) تنبع من استقراء المادة الأدبية المنتجة فى هذا المجتمع فقط ؛ وهذه حقيقة صارخة ولافتة للنظر بحدة ؛ فمن المستغرب أن يكون نقاد ماركسيون كهؤلاء لم يستقوا مادتهم الأدبية من خارج النماذج الرأسمالية ، أى من الكتاب فى الدول الاشتراكية مثلاً (الاتحاد السوفياتى وأوروبا الشرقية ، واثنان منهم ينتميان إلى هذه الأخيرة) ، أو من دول العالم المتنامى (الثالث) ، خصوصاً فى ضوء انشغالهم بمشكلة الاستعمار والسيطرة الاستعمارية على المجتمعات المتنامية . ومن الغريب أن القضية الأساسية فى المجتمعات الغربية بدت بالنسبة إليهم قضية الصراع الطبقى ، مع أنهم جميعاً تقريباً كانوا يصدرون فى تحليلهم الاجتماعى عن إدراك حاد لضمور الصراع الطبقى فى هذه المجتمعات (مدرسة فرانكفورت بشكل خاص)[١٠١] ، ويصلون إلى إحساس كامل بالتشاؤم حول مستقبل الثورة البروليتارية . ومن الطبيعى أنهم فى هذا الإطار الأيديولوجى المحدود قد رأوا وظيفة الأدب من منظور دوره فى هذا الصراع المفترض الذى لا يحدث ، وفى إمكانية أن يسهم فى إحداثه . لكن من الطبيعى أيضاً أن نقول إن النمط الغربى ليس النمط الكونى ، لا على صعيد البنية الاجتماعية ولا على صعيد طبيعة الإنتاج الأدبى وعلاقته بالنظام القائم . ومن هذا الفرق تنتج حقائق مهمة جداً ، منها ما يلى : إن ولع جولدمان بأعمال جان جينيه ، مثلاً ، ينبع من أنه يرى فيها روح التفاؤل بإمكانية التمرد . وهو يخصص لها قدراً كبيراً من عنايته لهذا السبب . لكن هذا التفاؤل وإمكانية التمرد اللذين يراهما جولدمان فى أعمال جينيه فيقدرها لذلك ، ملمحان بارزان بل طافيان على السطح أيضاً ، فى كثير من الأعمال الأدبية فى العالم العربى . فالشعر العربى الحديث والقصة والرواية والمسرح مشحونة جميعاً بأدب التمرد والرفض والنزوع ، بحيث إن الناقد ليس بحاجة إلى ابتكار وسائل التحليل أو التفسير المعقدة للعمل الأدبى وللمجتمع لكى يرى تجانساً بينهما يسمح بلمح التمرد . إن التمرد ظاهر فى كل مكان من أكثر قصائد البياتى المبكرة هجومية ومباشرة ، إلى أعقد نصوص أدونيس وأكثرها خفاء .

ومن الجلى هنا أن المنهج يصبح أقل جدوى بكثير فى حالة دراسة الإنتاج الثقافى العربى منه فى حالة دراسة أدب أوروبا الغربية ؛ فما يسعى المنهج إلى كشفه بشق الأنفس هناك ، واضح هنا وضوح الشمس ، بحيث لا حاجة حتى إلى البحث عنه . وليس ثمة من شك فى أن القصور المنهجى وضحالة النتائج التى يصل إليها مثل هؤلاء النقاد مرتبطان جذرياً بعقدة « المركزية الأوروبية » التى كشف عنها فى الثقافة الغربية عدد من الباحثين المعاصرين ، من أهمهم إدوارد سعيد فى تحليله لأثر هذه المركزية الأوروبية على تصوير الاستشراق للشرق وللعالم العربى بشكل خاص . وفى ضوء ما قدمته من نقاش يبدو لى أننا مواجهون الآن فى النقد العربى بضرورة اكتناه إشكالية القيمة سعياً وراء تطوير نظرية للقيمة تنفلت من إسار المركزية الأوروبية ، وتمتلك درجة أعلى من الشمولية (أى من القابلية للانطباق عالميًّا) ومن الخصوصية (أى من المقدرة على تجسيد خصائص النتاج الثقافى العربى وعلاقته بالبنى الاجتماعية ـ الاقتصادية ـ السياسية ـ الثقافية (بما فيها الدينية) وفهمها وتفسيرها وتوجيه مسار حركة هذا النتاج فى آن واحد) .

٢١ ـ ٣

يتخذ تيودور أدورنو موقفاً مغايراً تماماً لموقف بنجامين ، برغم أن كلا الناقدين يصدر عن معطيات التحليل الماركسى للمجتمع والثقافة والأدب . ويكاد أدورنو أن يتخلى عن إسناد أى أهمية للموقف الأيديولوجى ، ملحاً على مفهوم جديد يسميه « المحتوى الحقائقى » للعمل الأدبى (truth content)[١٠٢] ، وهو مفهوم معقد ، لا شك

أنه يضم ، فيما يضم ، المحتوى الأيديولوجي ، لكنه أكثر سعة منه ، وهو أقرب إلى الموقف الفلسفي ومصداقية الرؤيا التي يمثلها العمل الأدبي للعالم . ولعل في المثل الذي يقتبسه أدورنو نفسه لتوضيح مفهومه خير بلورة له . ففي دراسته لمسرحية إبسن « البطة البرية » ، يصف أدورنو « المحتوى الحقائقي » لها بأنه :

« تمثيل العالم البورجوازي بوصفه دائماً عالماً أسطورياً » ، بسبب عقدة الإحساس بالاتهام « واللوم » التي تولدها العلاقات ضمن المجتمع البورجوازي ، وبأن الأمر فيه هو دائماً قضية مصير أعمى يحكم في العالم البدائي الكئيب الذي يخرج منه شخصية الطفل في المسرحية بطريقة ما ، ضعيفة هامشية ليصبح ، بمعنى أسطوري أيضاً ، ضحية عقدة التعنيف هذه » .

وينطلق أدورنو ليصف العمل الأدبي بأنه نظام ؛ وحدة في التعدد والكثرة ، ويسند أهمية كبيرة لهذه الوحدة ، برغم أنه لا يعدها قيمة مطلقة ، بل يقر بأن بعض الأعمال التي لا تشكل « وحدة في الكثرة » قد تكون عظيمة : مثل الشذرة أو القطعة ، بل أنه ليعد غياب الوحدة دالاً ، كما يعد غياب المعنى دالاً .

ويقرر أدورنو أن ما يحدِّد القيمة الجمالية لعمل أدبي هو « محتواه الحقائقي » (truth — content) . فإذا كان فيه محتوى كهذا كان جميلاً ، وإذا لم يكن لم يكن .

وهذه القيمة ، في عرف أدورنو ، لا تقال مباشرة ، بل تُتَضمَّن في العمل الأدبي بصورة غير مباشرة ؛ ففي مسرحية إبسن المذكورة لا يعبر عن المحتوى الحقائقي بشكل مجرد ، بل عن طريق تَشَخُّصِن العناصر المختلفة في هذه المسرحية بالذات .

والمحتوى الحقائقي يجاوز النص نفسه ، ويمثل عملية إدراكه وصولاً إلى أعلى درجة من الفهم (ولذلك لا تدركه إلا الفلسفة) ؛ وفي هذه العملية ينبغي مجاوزة وجود العمل الفني الخالص ، كما أنه في بداية التحليل كان ضرورياً أن يستحضر المرء معرفة سابقة ليدخلها في العمل من أجل تملكه تملكاً تاماً . وتنبع هذه الضرورة من حقيقة أن العمل الأدبي مزدوج الشخصية ؛ فهو في اللحظة نفسها « حقيقة اجتماعية » (أو واقعة اجتماعية) ، وشيء آخر بالقياس إلى الواقع ، شيء هو ضد هذا الواقع ومستقل عنه ؛ وذلك بالضبط ما يجعله حقيقة اجتماعية . وهذه الطبيعة الالتباسية للعمل الأدبي ـ أي كونه ينتمي إلى المجتمع ، ومختلفاً عنه في آن واحد ـ تؤدي إلى حقيقة أن المستوى الأعلى من الفن ، أي محتواه الحقائقي ، وما يمنحه أخيراً نوعيته بوصفه عملاً فنياً ، لا يمكن أن يكون أمراً جمالياً صرفاً ، بل على العكس من ذلك ، إن المحتوى الحقائقي نفسه يقود إلى ما هو عبر العمل ومجاوز له ، (ولذلك لا تدركه إلا الفلسفة) ، وذلك لأنه ـ على وجه التحديد ـ يشخصن تلك اللحظة الفنية التي يكون الفن فيها ، في حقيقته ، « أكثر من الفن » .

ويدعو أدورنو إلى اتخاذ هذه الطبيعة التي يمتلكها الفن منطلقاً لنمط جديد من النقد الأدبي ، نمط « سيكون جديراً بالإنسان وجهده » .

هكذا يربط أدورنو بين القيمة والمحتوى الحقائقي للعمل الأدبي ، مقراً بأن مسألة القيمة هي مسألة جمالية جزئية على الأقل (بطريقة عكسية ، أي بالقول بأن ما يمنح القيمة ليس أمراً جمالياً صرفاً) .

لكننا لم نبتعد كثيراً عن لغة الأيديولوجيا ؛ أي عن ربط القيمة بموقف أيديولوجي (من المجتمع البورجوازي بشكل خاص) . ومن أجل تطوير نقدي جذري ، لابدَّ أن نصل إلى نقطة نفهم فيها هذا الرباط ـ سواء أكان قوياً أم ضعيفاً ، جلياً أم خفياً ـ بين القيمة والموقف الأيديولوجي . بيد أن ثمة شرطاً أساسياً ينبغي أن يتحقق من أجل أن يكون هذا الفصل ذا أهمية نقدية : هي أن نستطيع بلورة نظرية للقيمة في عزلة عن الموقف الأيديولوجي ، قادرة في النهاية على تعليل أهمية الظاهرة الأدبية ، ودورها في الحياة الاجتماعية والثقافية لا في حاضرها فقط ، بل تاريخياً أيضاً ، بلغة نقدية دقيقة ، وفي إطار منهجي متين محكم . ولا يكفي أن نلغي المشكلة ، أي أن نقول ببساطة إن القيمة لا تشتق أو ترتبط بالموقف الأيديولوجي وكفى . ويبدو أننا حتى الآن غير قادرين على ذلك ، وما زال أمام النقد مئات المراحل التي ينبغي أن تقطع قبل أن يصل إلى صيغة كهذه .

بيد أن عدداً من المحاولات قد تمَّ من أجل قطع المسافة بيننا وبين هذه النقطة النائية،من آخرها الجهد الذي قام به تيري إيجلتن للخوض في مشكلة القيمة من منظور ماركسي.ولعل أهم مقولة يقدمها إيجلتن هي قوله (مع أنه يصدر عن منطلقات ماركسية كما يفعل أدورنو وبنجامين ولوكاش) :

« ولا يعني هذا ، مع ذلك ، القول بأن النص القيِّم (الثمين) هو دائماً [النص]الحامل لقيم ومقدرات « تقدمية » ، أو أنه الانعكاس المجرد « لموضوع ـ طبقي ـ تقدمي » [103] .

ولا يقلل من أهمية هذا الرأي سوى كلمة واحدة هي « دائماً » ، فهي تكشف عن ثبات منظور القيمة عند إيجلتن وربطها بالقيم « التقدمية » التي يحملها العمل الأدبي ، برغم أنه يجعل هذا الربط الآن قاعدة لها استثناءات ، على حين كانت عند آخرين قاعدة دون استثناءات . ومن الاستثناءات التي يذكرها حالة بن جونسون بالقياس إلى والتر لاندور ، كما أن من بينها وورد زورث الرومانسي .

ويطغى لدى إيجلتن إحساس بأنه يعمل في فراغ تصوري ؛ فالماركسية ، في رأيه ، قد صمتت عن معالجة مشكلة القيمة ، وهو يفترض أن سبب هذا الصمت عن مناقشة القيمة الجمالية قد يكون « أن الشروط المادية التي ستجعل من مثل هذا الإنشاء [أي مناقشة القيمة الجمالية] ممكناً بصورة تامة لم توجد بعد » [104] .

أما لماذا يفترض إيجلتن أنه هو الآن ـ وهو ناقد ماركسي ـ قادر على مناقشة القيمة الجمالية ، بأسلوبه الهجومي ـ لكل الاتجاهات ـ الصارخ ، القطعي في أحكامه المطلقة ، برغم أن « الشروط المادية لمثل هذا الإنشاء لم توجد بعد » ، فذلك أمر محير تماماً . وأما كيف يتجاهل هوس النقد الماركسي بالقيمة ، والتقويم ، وعمل أدورنو وعشرات الآخرين سواه ، فإن ذلك مما لا تفسره إلا الرغبة في اكتساح كل ما في الساحة من أجل تثبيت القدمين فيها بوصف المرء رائداً مبتكراً مفتتحاً لمجاهل جديدة بكر . وذلك كله سمة من سمات عمله ، وليس له في الواقع النقدي في العالم أدنى المسوِّغات على الإطلاق .

يخلص إيجلتن من مناقشته المطوَّلة إلى صيغة تبدو عليها الجدة اللغوية ، لكنها في الواقع ، وراء ضباب الكلمات الراكضة ،

لا تقترح حلاً لمشكلة القيمة قائماً على الفصل بينها وبين المحتوى الأيديولوجى للعمل الأدبى . فهو يرى أن :

« قيمة النص ، تتحدد بالأسلوب المزدوج لإيلاجه فى تشكيل أيديولوجى وفى الخط السلالى (النَسَبى) للإنشاء الأدبى . وبهذه الطريقة يدخل النص فى علاقة مع مدى - هو مدى جزئى دائماً - من القيم والمصالح ، والحاجات ، والقوى ، والقدرات (الاستطاعات) المحتمة / المحددَة تاريخياً والمحيطة به ؛ [ولا يعنى هذا] أن النص « يعبر عن » أو « يعيد إنتاج » هذه الأشياء (إذ إن النص مصنوع من كلمات لا من حاجات) ، بل إنه يركِّب نفسه بالعلاقة مع العلامات الأيديولوجية التى تقنن هذه الأشياء »[١٠٥] .

وفى نهاية بحثه ، وبعد حديثه عن صمت الماركسية عن معالجة مشكلة القيمة ، يقول إيجلتن « إن الجمالى أثمن بكثير من أن يُسلَّم دون صراع إلى الجماليين البورجوازيين ، وإنه لملوَّث بتلك الأيديولوجية إلى درجة أعلى من أن تسمح بمصادرته كما هو.وربما كان شىء ما من المعنى الذى تملكه المصطلحات « الجمالى » و« الأخلاقى » يكمن بالضبط فى هذا الصمت المؤقت ، الاستراتيجى لأولئك الذين يرفضون أن يتحدثوا . . أخلاقياً أو جمالياً »[١٠٦] .

لكن صمت إيجلتن يأتى بعد معركة صاخبة من الكلام ، دون أن يفصح عن معنى كامن يحدد الجمالى بطريقة مقنعة ، سارية نقدياً .

وإن الباب ما يزال مشرعاً للداخلين أو الذين تجتذبهم الأبواب المشرعة ، وإن الكلام لضرورى فى صخب الصمت السائد !

قد تكون أطروحة إيجلتن الأساسية هى ما يمكن أن يستنبط من مقطع متميز فى دراسته لمشكلة القيمة ، يلح فيه على كون النص تنظيماً لغوياً ذا خصائص مميزة ، يكشف لنا بآلية محددة الواقع التاريخى الذى يصدر عنه . ويستحق هذا المقطع الاقتباس كاملاً ، لا لما يتجلى فيه فعلاً من صيغ نقدية كاملة التبلور ، بل لأنه يتحرك فى مسار يبدو لى سليماً وقابلاً للتطوير :

« إن مقولة تروتسكى . . سليمة : وهى أن الأدب ليس مجرد شكل من أشكال الوصول التوثيقى إلى الأيديولوجيا . الأدب نمط خاص من أنماط التنظيم اللغوى يقوم ، عن طريق إزعاج (إقلاق) ، للأنماط التقليدية لخلق الدلالة (للتدليل) ، بتأريض (foreground) أنماط معينة من صنع المعنى بشكل يسمح لنا بتحسس الأيديولوجيا التى تكمن [هذه الأنماط] فيها طبيعياً . ومثل هذا التأريض هو فى اللحظة ذاتها نتاج صنعى مركَّب ، وتحريض تجريبى يبتلع القارىء إلى لعب بين العلامات يكون مغوياً بقدر ما يمتلك من لاطبيعية (Unnaturalness) .إن النص مسرح يضاعف ، ويطيل ، ويختزل ويغير علاماته هازًّا إياها ومحرراً إياها من المحددات المفردة،وداعجاً ومزيجاً إياها بحرية لا يعرفها التاريخ ، من أجل أن يسحب القارىء إلى دخول أعمق تجريبى إلى الفضاء المخلوق بهذه الطريقة . وثمة ، طبعاً ، أطراف متقابلة قطبياً هنا : النص الذى يغرِّب عمداً باستعراضه « المفرط » للوسائل Devices ، والنص الذى يجتذبنا بشكل من أشكال الكتابة « الطبيعية » ، « البريئة » التى لها ظاهرياً ، شفافية التجربة نفسها . بيد أن العمل الأدبى هو بدرجة أعلى نمطياً غير قابل للتقليص إلى أى من هذين (النمطين) : فهو يشبك التعاطف بقدر لا حقيقيته ولا واقعيته .- وإنه بالضبط بسبب كون لا واقعيته ولا حقيقيته تسمح بقدر يزيد على الطبيعى من تمديد المعانى واختزالها ، « يجعلنا نرى » (ونغرى بأن نقبل) الصور المعدلة (versions) أو النسخ التى يقدمها للواقع التاريخى »[١٠٧]

وبرغم أن هذا الكلام لا يخرج بقدر دال على جوهر الفرضية التى تجعل غاية العمل الأدبى الإفصاح عن الأيديولوجيا التى يصدر عنها ، فإنه،بتأكيده التنظيم اللغوى للنص،قابل لدرجة أعلى من التطوير النظرى فى اتجاه فهمٍ أسلم للعلاقة بين الأدب والأيديولوجيا ، وللاستمرار فى مناقشة مشكلة القيمة فى إطار منجزات نقدية جديدة - تبرز بشكل خاص فى البنيوية والسيمائيات المعاصرة - قد تؤدى فى مرحلة مقبلة إلى حلول أكثر جذرية وتماسكا .

٢١ - ٤

ويبدو فى نهاية المطاف ، أن مشكلة القيمة لا يمكن أن تحلّ فى إطار أيديولوجى ، لأنها ، ضمن هذا الإطار تشكل معضلة جوهرية تنبع من كون القيمة ، أو الحكم والتقويم ، فعلاً أيديولوجياً هو أيضا . فكل تقويم ، فى حدود المعرفة المنهجية القائمة الآن ، يصدر عن أيديولوجيا متشكلة ويتضمنها . ولأنه كذلك فإننا حين نقوم بتقويم عمل أدبى هو كذلك تشكيل أيديولوجى ، نكون فى موقع من يعارض أيديولوجيا بأيديولوجيا أخرى . بل إن الأمر لأفدح من هذا ، إذ إننا فى الواقع نكون فى موقع من يحاول أن يقوم أيديولوجيا موسطة بأيديولوجيا (غير موسطة) أكثر شمولية منها ، لأنها تصدر الآن عن مُتلقٍ تضم استجابته الأيديولوجية النص الموسط ، والأيديولوجيا الموسَّطة ، والواقع الذى أنتج فيه النص ، والمبدع الذى أنتجه ، بالإضافة إلى أيديولوجيته هو (المتلقى) . على حين كانت أيديولوجيا النص أقل شمولية من ذلك . بيد أن هذه الأيديولوجيا « الحاكمة » الآن أضعف علاقة بالواقع الذى أنتج فيه النص ، ومعرفتها به معرفة نصية ، فى حين أن معرفة النص به معرفة خبرة ومعايشة . وهكذا فإن أيديولوجيا التقويم تكون أقل وأكثر فى آن واحد من الأيديولوجيا الموسطة فى النص . وبسبب ذلك فإنها فعل أيديولوجى مشوَّه فى أقل تعبير ؛ وكما قلت سابقاً ، لن تحل مشكلة القيمة إلا حين يستطيع النقد أن يفرغ فعل التقويم من كل محتوى أيديولوجى له - إذا كان ذلك ممكناً .

٢٢ - النقد/ الأيديولوجيا : الوظيفة الأيديولوجية للنقد

سأعود الآن إلى ميشيل فوكو . وقد يبدو مفاجئاً فى عمله أنه فى الفصل الوحيد الذى يخصصه للنقد والأيديولوجيا[١٠٨] لا يتحدث عن النقد بالمعنى الشائع للمصطلح ، ولا عن الأيديولوجيا بالدلالة المباشرة لها ، بل يكتب عن **الطفرة** ؛ عن التغيرات الجذرية التى حدثت فى القرن الثامن عشر فى مجالات ثلاثة : النمو العام ، والتاريخ الطبيعى ، ودراسة الثروة . وفى كل ذلك يؤكد على انبثاق سمة أساسية جديدة تمتلكها الأشياء ، لا تتمثل فى خصائص خارجية لها ، بل فى مكوِّن يكمن فى صلبها : هو الجهد البشرى الذى خُصِّص لإنتاجها ؛ أى **العمل** .

وفى هذا السياق الذى يبدو غريباً ، يناقش فوكو أهمية الأيديولوجيا فى تطور المعرفة ، ويبرز دور الأيديولوجيا بوصفها « علم الأفكار » ، العلم الذى يفسر تطور المعرفة من الإحساس إلى المفاهيم.

ويكشف فوكو عن محاولة الأيديولوجيا لتقديم تفسيرات كلية شاملة من خلال مفهوم التمثيل . وفى هذا الإطار يصفها بـأنها (بمعنى محدد لا ضرورة لتوضيحه الآن) « آخر الفلسفات الكلاسية » ، كما يصفها بأنها « معرفة كل معرفة » ، كما تصورها الأيديولوجيون مثل دستوت دوتراسى .

وفى مقابل الأيديولوجيا مباشرةً ، يضع فوكو « النقد » (الذى يبدأ مع كانت) ، ويصف بزوغه بأنه « عتبة حداثتنا المعاصرة » ــ مع أنه يعتقد أن نقطة الانطلاق ، بالنسبة لكلا الأيديولوجيا والنقد الكانتى ، واحدة ، وهى علاقة التمثيلات بعضها ببعض ، بيد أنه يظهر كيف أن كانْت كان يسعى إلى تجنب دراسة التمثيل ذاته من أجل أن يكشف الشروط التى يمكن لتمثيل العالم أن يتم تبعاً لها . ويعد فوكو عمل كانت نقطة الانطلاق فى التاريخ الثقافى الأوروبى ، التى تأتى فى نهاية القرن الثامن عشر : وهى انسحاب المعرفة والفكر إلى خارج فضاء التمثيل[١٠٩] .

يقف النقد هنا نقيضاً للأيـديولـوجيا . ويسمـح تصور فـوكو ، ومجموعة من التصورات التى بلورها هذا البحث فى فقرات سابقة ، كما تسمح تصورات لم تُبلور هنا ، وبشكل خاص الأطروحة التى يقدمها بيير بوردو حول العلاقة بين الأدب والأيديولـوجيا المسيـطرة[١١٠] ، بتنمية فرضية محددة حول علاقة النقد بالأيديولوجيا ووظيفته بإزائها فى السياق الفكرى العام ، وفى السياق الخاص بدراسة الأدب . ومن الجلى أن مضمون هذه الأطروحة هو أن وظيفة النقد هى الوقوف نقيضاً للأيديولوجيا ، وتفكيك الأيـديولـوجيا السـائدة عن طريق كشف التناقضات التى تخلخلها هذه الأيديولوجيا ، بل كشف التناقضات داخلها أيضاً ، بهدف خلخلتها وتلغيمها ونسفها[١١١] .

وقد تؤدى هذه العملية إلى تأسيس أيديولوجيا جديدة تتحـول هى كذلك إلى أيديولوجيا سائدة .

لكن وظيفة النقد ، من جديد ، هى تفكيك الأيديولوجيا السائدة الجديدة ، وهكذا ؛ أى أن وظيفة النقد الدائمة هى تصعيد حدة الصراعات الأيديولوجية فى الثقافة إلى نقطة التناقض الكلى ، بهدف نسف الأيديولوجيا السائدة ـ المرتبطة بالطبقة الحاكمة ـ وخلق الشروط الملائمة لثورة جذرية تفرض سيادة طبقة صاعدة ضمن التركيبة الاجتماعية . هكذا نتصور نمطين من النشاط « التعليقى » ، أى من كتابة نص على نص : الأول يهدف إلى ترسيخ الأيديولوجيا السائدة ، لأنه يصدر عنها أصلاً . وهو بهذه الصفة ، ليس نقداً بل تعليق ؛ إنه حاشية على متن ، ومن هنا فهو فعل تابع . والثانى يصدر عن وعى نقدى ضدى يهدف إلى تفكيك الأيـديولـوجيا السـائدة ، إنـه النقد الوحيد الحقيقى : إنه متن بإزاء متن ، ومن هنا فهو فعل إبداعى .

وحداثتنا النقدية فى النهاية ، مرتبطة بهذا الوعى النقدى الضدى ، ومشروطة بمدى نموّه وفاعليته .

لكنّ وظيفة النقد تمتـاح ، أيضاً ، من طبيعـة « الشىء » الذى يمارس النقد فاعليته عليه وبإزائه ، وبه ؛ وهو النص . ولقد أصبح جلياً من خلال الدراسة الحالية ، فيما آمل ، أننا فى الثقافة ، أى ثقافة ، لسنا فى مواجهة نص واحد ؛ فليس ثمة من نص يمكن أن نشير إليه بالقول : هذا هو نص الثقافة الـ « عربية » مثلاً . أى أننا لسنا أمام نص متجانس ، بل نحن ، باستمرار ، أمام نصين تجسد العلاقة بينهما العلاقةبين جميع الوحدات التصنيفية الأخرى فى المجتمع ـ الثقـافة . فكـما أننا أمـام لاتجانس طبقى (انقسـام ، وتعـارض ، وتضاد ، وصراع) ، وأمام لاتجانس ثقافى ، فنحن أيضاً أمام لاتجانس نصّى . هكذا يكون لدينا فى الثقافة نصـان : الأول سـأسميـه نص السلطة (النص القامع) ، والثانى نص الخضوع (النص المقموع) . والثقافة هى ، فى بعدها الأدبى ، هذان النصان معاً . والعلاقات التى تنشأ بينهما : جدلية ، حقيقية كانت ، أو قمعية مجسدة لآليـة النفى المطلق . ووظيفة النقد تمتاح ، كما قلت ، من حقيقة أننا فى الثقافة نملك هذين النصين ، ولا نملك نصاً بريئاً (هل توجد حالات خاصة جداً نملك فيها نصاً بريئاً ، ذلك سؤال للمستقبل وللنقد فى مواجهة بعض أصعب أسئلته) . وبهـذا المعنى ، فـإن للنص وظيفتـين ، لا وظيفة واحدة ، على هذا المستوى المحدد : مستـوى التعامـل مع النصّين المتعارضين فى الثقافة ؛ فبازاء نص السلطة ، تكـون وظيفة النقد أن يجعل النص يفصح عن أيديولوجيتـه الخبيئة ، المضمـرة ، المتخللة ، المشكِلة ، أن يغور إلى جوهر البنية مخترقاً الحجب الضبابية الكثيفة التى تظلى سطح النص ، ليفكّك البنية ويعيد تركيبها ، مجبراً إياها فى هذه العملية التحليلية المعقدة على الإفصاح والجهر . وهو إذ يـمارس عملياتـه هذه فـإنه يجلو ، كـما على سـطح مـرآة صقيلة ، التناقضات الداخلية التى يـزدحم بها النص ؛ يجلو نـزاعاتـه ومحاور تنظيمه المتعارضة ؛ ويجلو عـلاقته المعكـوسة بـالعالم ؛ عـلاقته التى تتشكل من كونه يتعامل أصلاً مع عالم متعدد الأبعاد[١١٢] ، هلامى ، تشرخه التناقضات ؛ عالم ينوء تحت عبء فوضاه وخلخلاته وتبعثره وانهياراته الداخلية واجتياح الزمن التاريخى لوحداته المكونة تاركا إياها على أقدار كبيرة من التفاوت والتعارض ؛ وكونه فى اللحظة نفسهـا سعيا ـ خاضعاً لأيديولوجيا ـ مُوهِّمة ، صقالـة ، منعِّمة ، مـاسحة للنتوءات والتعارضات ـ لتدريب العين على رؤ يـة عالم متنـاسق ، متماسك صقيل السطح ، ملتف الباطن على نفسه بحميمية شرنقيّة ؛ عالم لا يكون الداخل فيـه إلا السطح الآخر للخارج ، ولا يكـون الخارج فيه إلا السطح الآخر للباطن ؛ أى أن وظيفة النقد هى أن يجلو وهمية النص ولاحقيقيته ولاواقعيته .

ووظيفة النقد هى أيضـاً أن يدمـر سلطة النص التى يستقيها من تماسكه الخـارجى ، ومن امتياحه من تاريخ للنصـوص مشحـون بالسلطة : سلطة الماضى وسلطة الحاضر ، ومن استعـدائه الـدائم لأشكال الماضى وطقوسه ، استناداً إلى جماعيتها ووحدتها التى تفرضها الأيديولوجيا المسيطرة ، ضد إبداعية التدمير الذى يمارسه الفنان فى عملية التكوين التى تبدأ فوارة نقية ، شخصية ، سديمية ثم تنحسر ـ تحت ضغط سلطة التاريخ الكتابى ، أى سلطة النصوص التى أنتجتها الأيديولوجيا ـ فى قنوات التشكيل النحاسية التى تفرضها الأيديولوجيا المسيـطرة وتتصلب فيها . ووظيفة النقـد هى أن يحـدث انصـداعـاً وانشراخاً حقيقيين على مستوى عميق هو تثوير الأيديولوجيا ضد نفسها حيثما بدا ذلك ممكنا ، وإغراء النص الذى تكوَّن فى بؤ رة الأيديولوجيا بأن يرفض بؤ رته : أى إغراء ما هو أيديولوجيا موسَّطة بالتمرد على أيديولوجيته : ما كان سعيـا إلى توسيطه ، من أجل أن يصيـر نصـاً أدبياً .

وبهذا التثوير الداخـلى يكشف النقد « دنيـوية » النص من جهـة (بالمعنى الذى يستخدمه فوكو وإدوارد سعيد) ، ويتخذ موقفاً من هذه

الدنيوية من جهة ثانية ، رافضاً أن يعد النص مقولة ميتافيزيقية أو كينونة معزولة تملك شروط تكوينها ، خالصة الخصوصية ، وتلتف على نفسها بإزاء نصوص أخرى لها هي أيضاً خصوصيتها ، ملتفة هي أيضاً على نفسها خارج العالم ، وفي مقابله .

وظيفة النقد هي أن يكتشف تناقضات النص الداخلية التي تمزقه وتوتره بينها ، وأن يدفع بهذه التناقضات إلى الذروة ، وأن يفضح في النهاية سعي النص إلى إلغاء هذه التناقضات بتمويهها وتفريغها في « وحدة » مفتعلة ؛ وبوعي التناقضات وإبرازها ؛ وبفضح النص بالطريقة التي وصفت يصبح النقد فاعلية إبداعية لأنه يتحول إلى فضح لأيديولوجيا النص المموّهة ، الموحِّدة ، في غياب أي قدرة حقيقية على كشف وحدة حقيقية ، أو حل فعلي للتناقضات . وبهذا الإلحاح على دفع التناقضات إلى ذروتها يزيد النقد الوعي حدة ويقظة ، ويدفعه في اتجاه التمرد على الواقع القائم والأيديولوجيا المسيطرة ، أي في اتجاه امتلاك ما أسميته في دراسة أخرى « هاجس النزوع » ؛ وهو وحده الهاجس الذي يمنح الوجود الإنساني عظمة الإحساس بإمكانية مجاوزة الواقع القائم ،ويمنحه الرغبة والفعل في اتجاه تحقيقها .

وظيفة النقد هي أن يكشف هذا السعي الدائب في النص لتجسيد رؤياه للعالم ، وللإنسان وعلاقته بالأشياء وبالإنسان ، في لغة انصهارية : أي في لغة تنبض كل جزئية فيها بانعطافات الرؤيا وانكساراتها ، بحيث يصبح النص في النهاية جسداً كلياً مصقولاً تنتفي منه النتوءات والتشظيات ، أي بحيث تصبح رؤياه منطوقة موحدة ، في عالم كل ما فيه يشع بالتنافر والتوتر والقلق والتناقض والتمزق ؛ كل ما فيه صخب للنتوءات والشظايا والانكسارات واللاتَبْيُن ؛ أي أن وظيفة النقد هي أن يفضح عن وهمية النص ، عن لا حقيقيته . لأن النصّ بهذه اللاحقيقية واللاواقعية فحسب يملك شيئين : سر امتيازه ، وسر تجسيده للأيديولوجيا المسيطرة ، أو انفجاراته الداخلية التي تتمرد على سلطة الأيديولوجيا المسيطرة ، وتسعى إلى تفجيرها ونسفها .

وظيفة النقد هي أن يكشف جدلية القوى التي تتصارع في النص ، ويجلو السبل التي تصل فيها هذه الصراعات إلى تركيبة جديدة هي النص الموجود في العالم ، هي احتضان النص للعالم في داخله ، وانحضان النص في العالم في داخله ، في عملية لائبة الحركة في الاتجاهين ، من الداخل إلى الخارج ، ومن الخارج إلى الداخل . وظيفة النقد هي أن يكشف حركية النص الدائمة ضمن العالم وبالعالم ، ورفضه الدائم للقرار . ذلك أن النص حين يقبل القرار ويستريح فاقداً جدلية داخله وحركيته في العالم ، يصبح وثيقة تاريخية تنتمي إلى لحظة تاريخية مضت : اكتملت ، وانتهت ، وأصبحت ؛ بمصطلح مأخوذ من علم البلاغة والنقد « استعارة ميتة » عن التجربة والإنسان والمجتمع والعالم واللغة والشكل . وظيفة النقد هي أن يكشف وجود النص في العالم ، على حين يكشف ، في اللحظة عينها ، وجود العالم في النص ، والشرط الأساسي لهذا الكشف ، في كلتا الحالتين ، هو أن يكون كشفاً جدلياً وجذرياً للكيفية ، فعلى النقد أن يسأل دائماً : كيف ؟ لا أن يستنفد قواه الفكرية في سؤال : هل ؟

ووظيفة النقد هذه هي وظيفته في مواجهته للنص السلطوي ونص الثقافة السائدة . بيد أن ثمة نمطاً آخر من النص هو النص المقموع ، نص الثقافة المقموعة ، المهمَّشة ، المضادة ؛ وظيفة النقد هنا هي أن يجبر النص على الإفصاح عن أسراره المقموعة ؛ عن الضغوط التي مورست عليه ، من قبل الأيديولوجيا السائدة ، لكي يلتف على نفسه ويقنن ارتعابه وقمعه والاضطهاد الذي تعرض له ، في لغة سرية معماة ، أكثر — إلى حد بعيد — من أن تكون مجرد لغة رمزية ؛ لأنها لغة لا تجرؤ حتى على الإفصاح الرمزي ، بل تتدثر في الداخل - رحم خوفها ورعبها - لتلوب على نفسها ، وتحاول إضاعة الخطوط ، وتمويه جذور القمع الذي نطقها . وظيفة النقد هنا هي إجبار النص على الإفصاح ، وإذا كان الإجبار وجهاً من وجوه القمع ، فإن هذا الإجبار بالذات هو قمع القمع ، أي تحرير الذات منه ، هو تفجير حرية النص من الداخل ، وجعله يقف على قدميه في وجه العالم القمعي السلطوي الذي ملَّسه وكوره ودَجّاه كتلة تبدو مسالمة ، مطمئنة ، مع أنها في عمق العمق تحتضن جراحها المديدة البليغة ، وتنوح في صمت ؛ وظيفة النقد هنا هي أن يحيل هذا الصمت النائح ، والنوح الصامت ، إلى صراخ جارح حاد يخمش وجه ثقافة السلطة ، الثقافة القمعية . ووظيفة النقد ، بإطلاق هذا الصراخ ، هي في النهاية أن يطلق الثورة البدائية المكبوتة ، التي تحتضنها الثقافة المقموعة ، من عقالها ويجعلها تنتصب في وجه العالم ، تخلخل طمأنينته وتجذر إمكانات الثورة المدمرة الخالقة ، وتنجزها حين تأتي اللحظة الصحيحة .

وظيفة النقد ، إذن ، أو هويته وكنهه - هي ممارسة هذا الوعي النقدي الضدي لكل مهاراته وأسلحته من أجل إجبار النص على الإفصاح : من أجل اكتشاف آلية العَنْي والتشكل والتمويه فيه .

إن نص السلطة يمارس تمويهاً من نوع أول : يخفي أيديولوجيته ، وتناقضاته ، بزحلقتها وزخرفتها وتدعيمها عن طريق لغة مدعَّمة ، مزخرفة ، مموهة ، تلغي التعارضات لكي تخلق وهماً مسيطراً يجدِّد طغيان الأيديولوجيا ويكرّس سيطرتها في كل تحقق قرائي له ، ويعمِّم معطياتها ليحيلها إلى الشرط الإنساني « الطبيعي » الذي ينطبق على كل مكان وزمان . والنص المقموع يمارس ، هو كذلك ، تمويهاً من نوع آخر : يخفي أيديولوجيته لكي يكتسب « حرية » النطق ، « حرية » أن يكون ، وأن يكون له شيء من حظ البقاء والاستمرارية . ووظيفة النقد هي أن يفضح هذين التمويهين ويكشف آلية تكوّنهما . (وفي ثقافة كالثقافة العربية التي تعيش حياة تكاد تكون أيديولوجية خالصة ، ضعيفة التماسّ بالواقع ، وتترعرع في خضم السلطة والقمع ، وتصدر في هذا وذاك عن سلطة الإنشاء ، والنصوص ، والكلام ، تصبح هذه الوظيفة للنقد جوهر وجود ومبرر وجود) .

ووظيفة النقد ، في النهاية ، هي أن يجلو النص بطريقة تسمح لنا بتشكيل أنموذج للكيفية التي يمكن بها أن نجلو العالم ؛ فالنص ليس ، في خاتمة المطاف ، إلا العالم موسطاً بتقنيات لغوية وشكلية . وإذا لم يكن النص هو العالم ، فإنه ذلك الحيز المكثف في العالم في وعي متوتر ، مصهوراً في لغة ضد الوعي الفردي - الجماعي ، ونابضاً في محرق تقاطعات وتشابكات لا تحصى ، تنبع من العالم الأرحب وتنقذف نحو هذا الوعي لتتشكل فيه منقذفة نحو العالم ، في حركة لائبة لا تهدأ بين مركزين متطابقين تماماً ، لا ينفصلان ، هما مركزا هذا « الوعي - الكائن - في العالم »/« العالم - الكائن - في الوعي » .

بيد أن وظيفة النقد ، برغم هذا كله ، ليست وحيدة البعد ، بل

متعددة الأبعاد . ولذلك فإننا ، فى سياق أكثر رحابة من السياق الحاضر ، يحسن أن نتحدث ، لا عن وظيفة النقد ، بل عن « وظائف » له . ومن أجل ذلك وصفت « وظيفة » النقد قبل قليل مقيِّداً إياها بعبارة « على هذا المستوى المحدد » . فالنقد أعظم أهمية ، وأكثر غنى من أن تحصر وظيفته بهذا البعد الأيديولوجى المحدود .

- ٢٣ -

قبل النهاية ،

ما الذى تقدمه لنا هذه المعرفة المتشكلة لعلاقة الأدب بالأيديولوجيا ؟

إن ما تقدمه لنا مشروط بنمط الأسئلة التى تسمح لنا هذه المعرفة بطرحها ، أو التى تفرضها علينا فرضاً ، فى مجال دراسة الأدب وتلقيه أو إبداعه . وسيكون من السذاجة بمكان أن نغفل أياً من شيئين :

أ ـ أن نقول إن الأدب لا يعنيه فى شىء أن تكون له هذه العلاقة مع الأيديولوجيا ، أو هذه الطبيعة الأيديولوجية .

ب ـ أن نقول إن هذه المعرفة ليست مجدية فى عملنا فى مجال دراسة الأدب .

أى أن الإشكالية القائمة الآن لا تتعلق بجدوى هذه المعرفة أو بعدم جدواها ، بل تتعلق بالسؤال التالى : على أى مستوى تكون هذه المعرفة المجديةُ مجديةً ؟

ماالمستوى ، مثلاً ، الذى نرى عليه جدوى المعرفة التالية :

أن فرانز كافكا كان فنان اليأس البرجوازى الذى لم يستطع أن يرى فى لجة انهيار طبقته منفذاً (بريخت) ؟ وأن توماس مان أكثر واقعية فى رصده لانهيارات الطبقة البرجوازية وأكثر ثقة فى مستقبل الإنسان (لوكاش) ؟ وأن بلزاك أكثر واقعية من أى فنان فى عصره لأنه رأى مستقبل الطبقة التى ينتمى إليها زائلاً لا محالة أمام صعود طبقة جديدة (إنجلز) ؟ وأن تولستوى كان عظيماً لأن فكره كان مليئاً بالتناقضات ، وقد جسدت تناقضاته تلك التناقضات القائمة فى المجتمع الروسى فى عصره (لينين) ؟ وأن آلان روب ـ جرييه قد جسَّد عملية التشيؤ فى المجتمع الرأسمالى فى بنية الرواية التى أنتجها (جولد مان) ؟ وأن الرواية ظهرت استجابة لحاجات البرجوازية الأوروبية الصاعدة (لوكاش وآلان واط) ؟

إن هذه المعرفة المجدية مجديةٌ ، مبدئياً ، على مستوى أول هو مستوى كتابة تاريخ للدلالات الأيديولوجية للأدب ، ومجدية على مستوى استخدام الأدب لاستخراج معرفة اجتماعية منه ، لكن بشرط أن تكون هذه المعرفة الاجتماعية حاصلة أولا ، فليس هناك من ناقد واحد فى العالم حتى الآن استطاع أن يكشف فى العمل الأدبى دلالة على حدوث تطور اجتماعى قبل حدوث هذا التطور (أى يتنبأ بحدوثه) . إن الاكتشاف الأدبى يأتى دائماً تالياً للاكتشاف الاجتماعى ، ومؤكداً له ؛ أى أن الأدب يظل مصدر معرفة تأكيدية فحسب ، (لا معرفة رائدة) ومن ثم هامشية . وينطبق ذلك بحذافيره على آخر إنجازات البنيوية التكوينية كما بلورها جولدمان فى مفهوم التجانس / التماثل Homology بين بنية العمل الأدبى وبنية الوعى لدى فئة اجتماعية معينة ، وهذه المعرفة مجدية على صعيد كتابة السيرة الأدبية للفنان ؛ ومجدية على صعيد كتابة تاريخ الأفكار فى ثقافة ما ؛ لكن . . .

كل هذه الأنماط من الجدوى هى من باب الشرح والتعليل ولا تتعداه . ولقد أدرك بيير ما شيرى ذلك وعدَّه إيجابياً ، ورآه الوظيفة الوحيدة الممكنة للنقد ، مصرّاً على أن الشرح والتعليل ، لا التأويل ، هو الأخص بالأدب . كما أدرك جولدمان ذلك ، وإن كان قد قسم العملية إلى مرحلتين : التفسير والتأويل ، ثم الشرح والتعليل .

ومن الاستثناءات النادرة على هذا الطرح نمط العمل الذى قام به بنجامين وبريخت ، والذى سعى إلى إحداث تطورات تقنية ضمن بنية العمل الأدبى نفسه ، لها أهدافها ومنابعها الأيديولوجية المحددة ، ولها أيضاً تأثيراتها الأيديولوجية المرسومة . وهذا الكشف ألصق بطبيعة العمل الأدبى والدراسة الأدبية أيضاً . وهو ليس كشفاً ينبع من الرغبة فى الشرح ، بل من الرغبة فى الاكتشاف والتأويل والتخطيط والتحريض ، ثم التغيير .

ثمة مستوى أخير تكون فيه تلك المعرفة التى ذكرتها سابقاً مجدية ، هو مستوى القيمة . ذلك أن المتلقى قد ينسب قيمة معينة لعمل أدبى لأنه يتخذ موقفاً أيديولوجيا معيناً دون آخر من قضية محددة .

لكن مشكلة القيمة هى ، كما حاولت أن أظهر ، واحدة من أكثر المشكلات تعقيداً أو صعوبة على الحل فى النقد ، وليس لدَىَّ شخصياً الرغبة فى ولوج هذا العالم المتاهىِّ الآن ؛ فلأصمت ، مؤقتاً .

- ٢٤ -

فى النهاية ،

إن حكمة القدماء ، هنا ، تثبت جدارتها بالتجدد والاستمرارية .

ولقد قالت حكمة القدماء ، الذين أدركوا خطر إخضاع الفن للمتطلبات الأيديولوجية للدعوة الدينية أو للأخلاق السائدة ، أو للتنظيم الدينى للمجتمع : إن الشعر شىء والدين شىء ، ولا يجعل التدين من شاعر شاعراً جيداً ، كما أن فساد الدين لا يجعل من شاعر شاعراً سيئاً . وهذا هو القانون الذى سار عليه الأدب ، وسارت عليه طبقة من النقاد وقطاعات اجتماعية متعددة فى مراحل تاريخية معينة ، فى موقفهم من الأدب ، حتى حين كان المجتمع يفرض حدوداً عملية فى الممارسة الشعرية لهذا الفصل بين الدين والأدب ، ولحرية الشاعر فى أن يكون فاسداً دينياً ، وأخلاقياً . وضع القدماء ، كما أشرت سابقاً ، النقد بعيداً عن الأيديولوجيا ـ خوفاً من قتل الفن تماماً ـ فاكتشفوا قانون اللغة والنظم عند عبد القاهر الجرجانى ، وعدوهما قيمة ودلائل إعجاز .

إن لهذه الصيغة ـ لحكمة القدماء ـ فضلاً كبيراً على أحدث الصيغ المطروحة ؛ صيغة بنجامين . فمشكلة هذه الصيغة ، كما أظهرت ، هى أنها تفترض وجود توحد مطلق بين الصحة السياسية والصحة الأدبية ، أو بين الصحة الدينية والصحة الأدبية؛وعكس هذه الصيغة بين الفساد السياسى (أو الدينى) والفساد الأدبى . وليس ثمة من فرق على الإطلاق بين السياسة كما يستخدمها بنجامين ، والدين كما استخدمه النقاد العرب القدماء ، حين رفضوا التوحيد بين الدين والأدب . وليس إيمان بنجامين بحتمية اتجاه حركة التاريخ لمصلحة البروليتاريا بمختلف ، جوهرياً ، وعلى صعيد بنيوى ، عن إيمان المتدينين بحتمية اتجاه حركة (الزمن التاريخى) لمصلحة المؤمنين . إن استبدال كلمة « السياسة » أو « الأيديولوجيا » بكلمة « الدين » فى

صيغة بنجامين،والقول بأن « ما هو صحيح دينياً ينطوى حتماً وتحديداً على الصحة الأدبية » ، ليكشف عن رجعية مفهومه ـ بمعنى تاريخى ـ وتوحده بجميع المفاهيم الكيانية ـ السلطوية فى موقفها من الأدب .

لكن ما أقوله لا يعنى إطلاقاً ، ولا أريد له أن يعنى ـ أن الأدب ينشأ ويكتب ويمارس فى عزلة عن حياة الإنسان ، فرداً أو مجتمعاً . فهو فى هذه الحياة لباب ، وهى بؤرة فيضه . وللأدب دور جوهرى فى عملية التغير والتغيير الاجتماعية ، سياسياً واقتصادياً وثقافياً وإن للأدب دوره الجوهرى فى الصراعات الاجتماعية : طبقيًا ، وثقافيًا ، وسياسيًا واقتصاديًا وتصويريًا . وإن للأدب لفاعلية جذرية فى الحياة الاجتماعية ، من مستوى اللغة وتجديدها وتغييرها وتطويرها ، إلى مستوى الاستيلاء على السلطة وتغيير أنظمة الحكم . لكن السؤال يبقى :

ما هذا الدور ؟ كيف ينشأ ويتأسس ؟ هل يتحول ويتغير بتغير المجتمعات ؟ ثم كيف ندرس هذا الدور ؟ ثم ما تأثير ممارسة الأدب لهذا الدور على كونه نشاطاًلغوياً فنياً ؟ وما تأثير كونه نشاطاً لغوياً فنياً على ممارسته لهذا الدور ؟

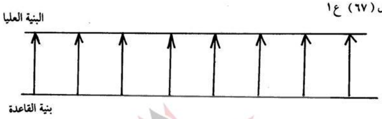
ـ ٢٥

هذه هى الأسئلة ، أو بعضها ، على الأقل ؛

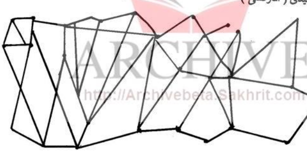
أما الإجابات ، فما أظنُّ أحداً قد أعطى منها ما هو شافٍ ، مقنع ، جوهرى الأهمية ، من أرسطو حتى الآن ، ومن الإسلام حتى كارل ماركس وڤالتر بنجامين وأحفادهما من السلسلة التى لا تنقطع .

وما أنا بمعطٍ ، الآن ، مثل هذه الإجابات ؛ لا دلالاً منى ، بل عجزاً .

* انظر : ص (٦٧) ع١



١ ـ النموذج التقليدى (الماركسى)



٢ ـ النموذج المقترح

هوامـش

(١) لعل نقطة التقاطع الأخرى تتمثل فى أن ماركس ، فى النهاية ، معنىٌ مثل فوكو بالحياة السياسية للمجتمع ، لكن تركيزه على الاقتصاد ينبع من محاولته تحديد جذور الحياة السياسية والقوى التى تولدها . وهو يرى هذه الحياة عبر التاريخ محكومة بالعدائية والصراع ، ويرى هذه القوى اقتصادية . وفى الوقت نفسه يصر فوكو فى أعماله الأخيرة على دراسة علاقات القوة لا فى إطار المفهوم القانونى ، بل ضمناستعارة الحرب والاستراتيجية والتكتيك (العمليات العسكرية) والمعارك ، ويرى فى الجوهر أن الاهتمام بالسياسة وعلاقات القوة نابع من توقع الثورة أو الانشغال بمشكلة الثورة وإمكانها . ويبدى فوكو ملاحظة لاذعة عن الماركسيين (استثناء ماركس نفسه) هى أنهم فى المقولة المشهورة « الصراع الطبقى » قد ركزوا كل اهتمامهم على الصفة (الطبقى) وتركوا الموصوف (الصراع) . وهو يهدف إلى العودة إلى هذا الصراع .

(٢) راجع كتابه :
Marxism and the Philosophy of Language, English trans. by Ladislav Matejka and I.R. Titunik, Seminar Press, (New York & London, 1973) p. 17.

(٣) راجع : من أجل دراسة دقيقة لاستخدام ماركس للأيديولوجيا ،
Raymond Williams, **Marxism and Literature**, Oxford U.P. (Oxford, 1977), pp. 55 - 71.

(٤) ويمثل عمل سمير أمين بشكل خاص نموذجاً ممتازاً لدراسة الأيديولوجيات فى مثل هذا الإطار .

(٥) راجـع : T.B.Bottomore, **Elites and Society**. Pelican Books, (Harmondsworth, 1977) p.28.

(٦) قبس فى : Quentin Skinner (ed.), **The Return of Grand Theory in the Human Sciences,** Cambridge U.P. (Cambridge, 1985) pp. 3 - 4

(٧) راجع كتابه .

(٨) ورد ، ص ٢٠ .

(٩) راجع مناقشة متميزة لهذا الموضوع فى سكينر ، ورد سابقا .

(١٠) هى مقالته « محبة شومان » فى :

Roland Barthes, **The Responsibility of Forms,** English trans. by Richard Howard, Hill and Wang (New York, 1985) pp. 293 - 398.

(١١) المرجع السابق ص ٢٩٣ .

(١٢) راجع :

The Pleasure of the Text, English trans. by Richard Miller, Hill and Wang (New York, 1975), p.31.

(١٣) راجع :

Structural Anthropology, English trans. by Claire Jacobson and B.G. Schoepf, Doubleday & co (New York, 1967), p.229 .

(١٤) راجع :

Fredric Jameson, **Marxism & Form,** Princeton U.P., (Princeton, 1971) pp. xii - xiii.

(١٥) فى مقالته « ما الذى ينبغى أن نفعله ؟ » (**What is to be done?**) منشورة فى :

Marx, Engels, Lenin on Historical Materialism, Progress Publishers (Moscow, 1984) pp. 384 - 392.

ويستخدم لينين هنا أيضاً تعبير « الأيديولوجيا الاشتراكية الديمقراطية » .

(١٦) وهو عنوان كتاب له راجع :

Henri Lefebvre, **L'ideologie Structuraliste Points,** Editions du Seuil (Paris, 1971).

(١٧) وذلك شائع فى الدراسات الغربية ، كما يحدث أيضاً فى العربية ، فى دراسات حسن حنفى ، مثلا .

وقد شاع استخدام المصطلح فى مجالات كثيرة . فقد أطلق بعض النقاد على الرومانسية ، مثلاً ، اسم « أيديولوجيا » ، راجع :

Jerome J. Mcgann, **The Romantic Ideology,** Chicago U.P., (Chicago & London, 1983).

(١٨) راجع مقالته عن الشكليين الروس : "The Formalist School of Poetry and Marxism," in **Marxists on Literature** ed. by David Craig, Pelican Books (Harmondsworth, 1975), pp. 363 - 379, esp. p. 379.

(١٩) راجع من أجل دراسة وجيزة لكنها جيدة ،

James Joll, **Gramsci,** Fontana Modern Masters, Collins (Glassgow, 1977).

(٢٠) راجع :

Jean - Paul Sartre. **Politics and Literature,** English. Trans. by J.A. Underwood & J. Calder, Calder & Boyars (London, 1973). pp. 19 - 80.

وإشارتى إلى عبارة سارتر هنا تلخيصية لا اقتباسية دقيقة .

(٢١) راجع ورد . الفصل الثانى بأكمله ، بخاصة ص ٢١ .

(٢٢) ولتصور ت. إس. إليوت للعلاقة بين التراث والموهبة الفردية قيمة لا شك فيها فى هذا السياق . راجع مقالته « التراث والموهبة الفردية » فى ترجمة منح خورى لها (الشعر بين نقاد ثلاثة ، بيروت ، ١٩٦٦ ، ص ص ٧٤ - ٨٧) أو بالإنجليزية "Tradition and Individual Talent," in **Selected Essays,** Faber & Faber 3 rd ed. (London, 1951).

(٢٣) راجع النص فى كتاب القراءة للصف الثانى الابتدائى ؛ ج١ مديرية المناهج (عمان ودمشق ، ١٩٨٣) ص ص . ٢١ - ٢٢ .

(٢٤) راجع النص فى **Selected Works.** (London, 1962) Vol. 1. pp. 272 - 273.

(٢٥) ورد . ص ١٩ . وجميع الاقتباسات الواردة فى هذه الفقرة هى من الفصل الثانى من هذا العمل .

(٢٦) منشورات Maspero (Paris, 1966).

(٢٧) راجع كتابه :

The World, The Text and The Critic. Faber & Faber (London, 1984), pp. 48 - 49.

(٢٨) قبس . فى سارتر ، ورد . ، ص ٧٥ .

(٢٩) راجع مناقشة لعمله فى :

Martin Jay, **Adorno,** Fontana Modern Masters, Collins (Glasgow, 1984), esp. pp. 111 - 160.

(٣٠) راجع مناقشة تيرى إيجلتن لهذا المفهوم عند ألتوسير فى :

Terry Eagleton, **Marxism and Literary Criticism,** Methuen & co (London, 1976) pp. 18 — 19, 69.

خصوصاً الصفحة الأخيرة . وراجع ، من أجل دراسة أكثر تعمقاً وشمولية لعمل ألتوسير ، الفصل الذى كتبته Susan Janes عن ألتوسير فى سكينر ، ورد . ص.ص . ١٤١ - ١٥٨ . والفصل الخاص بالنقد الألتوسيرى فى :

Tony Benneti, **Formalism and Marxism,** Methuen (London, 1976,. pp. 95 - 142.

(٣١) ورد . ص ٣٧٦ .

(٣٢) قارن مع ميخائيل باختين الذى يشير إلى نقطة مشابهة تتعلق بالنزوع نحو الانتهاء والكمال فى جميع الأنواع الأدبية غير الرومانسية ، فى كتابه الملحمة والرواية . ترجمة جمال شميد ، معهد الإنماء العربى (بيروت ، ١٩٨٢) ، ص ٤٢ .

(٣٣)و(٣٤) راجع الفصل المعنون بـ :

"Class Relations and Class Ideology"

فى :

Marx, Engels On Literature and Art, Progress Publishers (Moscow, 1984), pp - 70 - 74 esp. 73.

(٣٥) راجع مناقشة لوسيان جولدمان لهذين المفهومين عند ماركوزه فى :

Lucien Goldmann, **Cultural Creation in Modern Society,** English trans. by Bart Grahl, Telos Press (Saint Louis, 1976). pp. 57 - 59.

وراجع أيضاً كتاب ماركوزه

One Dimensional Man.

(٣٦) قبس . إيجلتن ، ورد . ص ٦ .

(٣٧) راجع إدوارد سعيد . الاستشراق . ترجمة كمال أبو ديب ، مؤسسة الأبحاث العربية (بيروت ، ١٩٨١) .

(٣٨) يستحق هذا المفهوم مزيداً من التأمل فى معارض أكثر اتساعاً ورحابة من العرض الحالى . وأعترف بأننى مدين به لقراءاتى فى أعمال ميشيل فوكو ، برغم أننى الآن لا أستطيع تحديد مصدره بالضبط فى هذه الأعمال ، وقد يكون هذا المصدر مقالته « ما المؤلف ؟ » راجع الترجمة الإنجليزية لها فى :

The Foucault Reader, ed. by Paul Rabinow Pantheon Books (New York, 1984). pp. 101 - 120.

وكانت هذه المقالة قد نشرت سابقاً فى ترجمة انكليزية لها فى :

Michel Foucault, **Language, Counter - Memory Practice,** ed. by Donald F. Bouchard, Basil Blackwell, (Oxford, 1977), pp. 113 - 138.

(٣٩) راجع ، حول هذه النقطة . باختين ، ورد ، ص.ص. ٢ - ٢٦ .

(٤٠) راجع الفصل المعنون بـ :

"Uneven Character of Historical Development and Questions of Arts," in Marx, Engels, **op. cit.,** pp. 82 - 84.

(٤١) قبس إيجلتن ، ورد . ص. ٢٠ .

(٤٢) راجع النص كاملاً فى

Marx, Engels, **op. cit.,** pp. 41 - 42

(٤٣) السابق . ص ص ٤٣ - ٤٤

(٤٤) قبس . إيجلتن ، ورد . ص ٧٧ (إشارات) .

(٤٥) راجع السابق ، ص ٣ .

(٤٦) راجع مقالتها "Against Interpretation" in David Lodge, (ed.), **20 th Century Literary Criticism,** Longman (London, 1972), pp. 652 - 660

(٤٧) سابق ص ٦٥٥ - ٦٥٦ .

(٤٨) راجع ترجمتي للمقالتين في مواقف ، ٤٢/٤١ ربيع ـ صيف ١٩٨١ ، ص ص ٩٧ - ١١٣ .

(٤٩) راجع دراسة نصر أبي زيد للتأويل عند ابن عربي في فلسفة التأويل ، دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين بن عربي . دار التنوير ـ دار الوحدة (بيروت ، ١٩٨٣) ، ص ص ١٨ - ١٩ والباب الأول بشكل خاص .

(٥٠) راجع . ورد . مقدمة وليم ميرل المسهبة للكتاب ، خصوصاً ص ٣ ، وتحديد جولدمان نفسه للمفهومين ، ص ص ١٣٦ - ١٤١ ، وبشكل أدق ص ص ٣٨ - ٣٩ .

(٥١) السابق .

(٥٢) السابق ص ٧٦ .

(٥٣) السابق ص ٧٨ .

(٥٤) قبس . جيمس جُل ، ورد . ص ٨٣ .

(٥٥) في تتمة المقطع الأول الذي اقتبسته في الفقرة (١٣) أعلى ، حيث يقول : « مع تغير الأساس المادي ، فإن البنية العليا الهائلة بأكملها تتحول بسرعة نوعاً . [لكن] في تقدير هذه التحوّلات ينبغي أن يتم دائماً التمييز بين التحول المادي للشروط الاقتصادية للإنتاج ، الذي يمكن تحديده بدقة العلوم الطبيعية ، والأشكال القانونية ، والسياسية ، والدينية ، والجمالية ، أو الفلسفية ـ وباختصار ، الأيديولوجيا التي يغدو بها البشر واعين لهذا النزاع ويخوضونه [بها] » .

وجلي هنا أن التحولات الأيديولوجية لا يمكن ، ضمنياً ، أن تقاس بدقة العلوم الطبيعية ، كما يمكن أن يقاس التحول المادي . وثمة أمكنة أخرى يشير فيها ماركس إلى مثل هذا التفاوت .

(٥٦) في تتمة المقطع المقتبس في الإشارة السابقة .

(٥٧) راجع جيمس جول ، ورد ، ص ص ٨٦ - ٨٧ .

(٥٨) السابق .

(٥٩) من رسالة إنجلز إلى جوزيف بلوخ ، في : Marx, Engels, Lenin, op. cit., pp. 194 - 296.

(٦٠) راجع مقالته "Franz Kafka or Thomas Mann," in David Craig (ed.) **Marxists on Literature**, pp. 380 - 394.

والإشارة هنا إلى حديثه عن توماس وولف . ص ص ٣٨٨ - ٣٨٩ .

(٦١) السابق ، ص ص ٣٨٥ - ٣٨٦ .

(٦٢) في : Marx, Engels, op. cit., pp. 98 - 101.

وراجع بعدها مباشرة رسالة إنجلز إلى لاسال ، ص ص ١٠١ - ١٠٧ ، وهي وثيقة نقدية على قدر كبير من الأهمية وتستحق دراسة خاصة .

(٦٣) وفي الواقع أن جولدمان يستخدم غالباً مصطلح (homology) ، لكنه يستخدم أحياناً المصطلح "analogy" الذي يعني « القياس » أو « المقايسة » تماماً وبالضبط ؛ ذلك النوع من القياس الذي يقوم على علاقة « مشابهة » مباشرة أو مشابهة علائقية ، كما هو الحال عند أرسطو وعبد القاهر الجرجاني . راجع ، مثلاً ، جولدمان : ورد ، ص ص ٧٦ - ٧٧ و٧٩ - ٨٠ بشكل خاص حيث تبدو "homology" و "analogy" قابلتين للتبادل تماماً .

(٦٤) راجع السابق ، ص ٧٩ ، والعبارة المقتبسة ترد في كتاب جولدمان : **Pour une sociologie du roman**, Gallimard, Paris, 1964.

وراجع الترجمة الإنجليزية : **Towards a Sociology of the Novel**, English trans. by Alan Sheridan, Tavistock (London, 1975), p. 7.

(٦٥) قبس . إيجلتن ، ورد . ص ٧٥ :

(٦٦) راجع . ، مثلاً ، مقالته عن كافكا ومان ، ورد . ، ص ص ٣٨٠ - ٣٨١ ، وتأكيد جولدمان وإيجلتن على أهمية « الكلية » و« النمطية » بالنسبة للوكاش .

(٦٧) راجع جلال فاروق الشريف ، الشعر العربي الحديث ؛ الأصول الطبقية والتاريخية ، اتحاد الكتاب العرب (دمشق ، ١٩٧٦) .

(٦٨) قبس . إيجلتن ، ورد . ص ص ٣٤ - ٣٦

(٦٩) راجع : Walter Benjamin, **Understanding Brecht**, English trans by Anna Bostok, NLB (London, 1973) esp. chs. 1,2, 10, 11.

(٧٠) كما يتمثل في عمله النقدي كله . راجع ، مثلاً ، دراستي « ثقل التاريخ وشهوة ابتكار العالم : قراءة أولية في مشروع أدونيس الثقافي » . الأقلام ، بغداد كانون الأول ، ١٩٨٥ .

(٧١) قبس إيجلتن في : Terry Eagleton, **Criticism and Ideology**, Verso, NLB (London, 1978) p. 169.

(٧٢) راجع : مناقشة توني بنيت لآراء ألتوسير حول الأدب والأيديولوجيا وفاعليتها ، في ورد . ، ص ص ٤٠ - ٤٢ ، ١١١ - ١١٨ ، خصوصاً ص ص ١١٧ - ١١٨ .

(٧٣) قارن . مثلاً ، مع نقد تروتسكي للشكليين الروس وربطه لموقفهم من الماركسية بنقد الفكر الديني لداروين ، ووصفه لهم بأنهم خلفاء القديس يوحنا . راجع : إشارة (١٨) أعلى .

(٧٤) ولا علاقة للسؤال الذي أطرحه هنا بمقولة بليخانوف : إن الفن يحوّل الواقع إلى تجربة فنية ثم يأتي النقد ليحوّل النص الفني من جديد إلى واقع . ولست في معرض إثبات هذه المقولة أو نفيها ، بل يرتبط سؤالي بجوهر العملية النقدية وآليات فاعليتها وآمادها وحدودها في التعامل مع النص أيديولوجيا .

(٧٥) وكتابه الرئيسي عن راسين نموذج ممتاز لعملة النقدي كله ، وهو يستند إليه في معظم ما قدمه بعد ذلك من دراسات . راجع : **The Hidden God**, Enghish trans. by Philip Thody, Routledge & Kegan Paul (London, 1977).

(٧٦) راجع : **Cultural Creation**, p. 60

(٧٧) السابق .

(٧٨) راجع : كمال أبوديب . جدلية الخفاء والتجلي ، ط٣ ، دار العلم للملايين (بيروت ، ١٩٨٤) الفصل الخامس .

(٧٩) راجع ، مثلاً ، استخدام جورجي لوتمان لهذا المفهوم في Jurij Lotman, **The Structure of the Artistic Text**, English trans. by G. lenhoff and R. Vroon Michigan U.P. (Ann Arbor, 1977) esp.pp. 94—106.

(٨٠) ورد . ، ص ٢٠

(٨١) ورد . ، ص ٣٧٨

(٨٢) راجع السابق .

(٨٣) تبعاً لدراسة باختين المتميزة لهم في : P. N. Medvedev and M. M. Bakhtin, **The Formal Method in Literary Scholarship**, English trans. by A. J. Wehrle, Johns Hopkins U. P. (Baltimore and London, 1978), pp. 41 - 49.

(٨٤) وقارن ، هنا ، مع ما يقوله جولدمان حول دور الفاعل subject في العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية ، في 94—89 .**Cultural Creation, pp**

(٨٥) بما في ذلك مفاهيم « الكلية » ، وتصور العلاقة الجدلية بين طرفي التركيبة التي تقود إلى توازن جديد ضمن تركيبة موحدة جديدة ، وغيرها مما يرتبط بمفهوم « الوحدة » .

(٨٦) راجع : مثلاً ، إصراره على الوحدة والكلية في **Cultural Creation**, pp. 145.- 51— 55/ 77,144 ويتحدث جولدمان هنا عن « الحاجة الأساسية للإنسان ، وهي « التناسق ـ الانسجام والكلية » (coherence and totality) (ص ٧٧) .

(٨٧) راجع : مثلاً : Jacques Derrida, **Writing and Differnce**, Enghish trans. by Alan Bass, Chicago U. P. (Chicago, 1978).

(٨٨) راجع ، مثلاً ، Paul de Man, **Allegories of Reading**, Yale U. P. (New Haven & London, 1979);

Barbara Johnson, **The Critical Difference**, The Johns Hoppkins U. P. (Baltimore & London 1980)

(٨٩) راجع : كتابه : **Criticism and Ideology**, pp. 162—163.

(٩٠) راجع : ص ١٦٣ .

(٩١) بشكل خاص في دراسته عن بريخت ، ورد .

(٩٢) راجع :ص ٨٦ .

(٩٣) راجع :ص ٨٨ .

(٩٤) ويبدو لى أن بنجامين ، برغم تجاهل جولدمان له ، هو المؤثر الأول فى بلورة نظرية جولدمان وحديثه عن موضعة النص أو إيلاجه ضمن (within) علاقات الإنتاج السائدة ، لا بإزائها ((vis — avisit) . راجع السابق ص ٨٧ بخاصة .

(٩٥) ومن هذا المنظور فإن مقولة « الأدب الذى يتبنى أيديولوجيا الطبقة العاملة أدب جيد » لا تختلف فى شىء عن مقولة « إن الأدب الذى يتبنى القيم الدينية الإسلامية أدب جيد » ، إلا على صعيد جدوى كل منهما وسلامتها بالنسبة للمؤمنين بصدقها . وهذه نقطة حاسمة الأهمية ، وواحدة من أخطر مفاصل العلاقة بين الأدب والعالم . ولقد اصطدم بها الفكر النقدى دائماً دون أن يصل إلى حل مقنع قابل للتعميم فيها . وأود أن ألفت النظر هنا إلى الحوار الذى دار بين جولدمان وأدورنو حول العمل الأدبى والقيمة والنقد والفلسفة ، وإلى أن جولدمان بلور فى مفصل حاسم من الحوار السؤال - المعضلة (التى أشير إليها هنا) بعبارة بسيطة : من يحكم على الحقيقة ؟ أى من يقرر الحقيقة ومن ينفيها ، من هو الحكم فى أن x حقيقة ، وأن y ليست حقيقة ؟راجع : **Cultural Creation**, p. 144 . لكن النقد الماركسى التقليدى لا يقبل هذا الاعتراض ، بل يؤسس مفهوماً للقيمة نابعاً بكل أشكاله من النظرة نفسها التى تشبه تلك التى أسسها الإسلام . فالقيمة هنا وهناك وظيفة من وظائف « الإيمان » ، من وظائف تبنى موقف من النظام الفكرى والقيم السائدة . وفى الخيار الذى يبلوره لوكاش ، مثلا ، (وهو خيار بين توماس مان وفرانز كافكا ؛ خيار بين كاتب يذعن للقلق (angst) وكاتب يحاول شرح جذوره الاجتماعية وبجاوزته) ، مفهوم قيمى يقول ببساطة إن التفاؤل أفضل من التشاؤم ، وإن الواقعية النقدية تحاول أن تجاوز الواقع ، أما واقعية كافكا فهى خضوع له . إن التشاؤم هو أيديولوجيا الحداثة .

أما جولدمان فإن يرفع نصَّ الحداثة إلى مستوى قيمى جديد عن طريق كشف تجسيده لأزمة داخلية فى بنية المجتمع الرأسمالى ، بخلق نص أدبى بين بنيته وبنية المجتمع الذى ينتج فيه تماثل أو تجانس (homology) . لكن هل هذه الأحكام مهمة ؟ هل هذه الخصائص أدبية ؟ ما الذى يجعل من تحقيق التماثل فى البنية بين النص والعالم قيمة ؟ هل يمكن أن نطرح مفهوماً يربط بين الكشف ، والتغيير ، والقيمة ؟ أى بمقدار ما يكشف العمل الأدبى عن خفايا التجربة الإنسانية والذات الانسانية ، فى بعديها الفردى والاجتماعى ؛ وبمقدار ما يجلو من تناقضات فى الواقع ، وبمقدار ما يكون كشفه هذا فاعلاً فى خلق وعي التغيير (أو الوعى الممكن) فى اتجاه عالم أكثر إنسانية وعدالة وحرية ورفاهاً يمتلك فيه الإنسان درجة عالية من الفاعلية ؛ وبمقدار ما تكون الأيديولوجيا فيه موسَّطة فنيًا بالشروط التى تفرضها لغة الأداء الفنى فى النوع الأدبى نفسه ، أو فى الكتابة عموماً ، تكون قيمته الأدبية - الأيديولوجية عظيمة أو ضئيلة ؟

(٩٦) راجع مناقشة لهذه النقطة فى إيجلتن ، **Marxism and Literary Criticism**, p. 67. ودراسته الموسعة لعمل بنجامين فى : **Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism**, Verso NLB (London, 1981).

(٩٧) ورد ، ص ١٠٥ .

(٩٨) راجع : ص ص ١٠٥ - ١٠٦ .

(٩٩) راجع . . ص ١٠٣ .

(١٠٠) راجع المقالة فى دافيد كريج (محرر) **Marxists on Literature**, pp. 380 - 394. والمقالة فصل من كتاب لوكاش **The Meaning of Contemporary Realism**, English trans. (London, 1969)

(١٠١) ويمثلها فى إحدى صورها البارزة عمل هربرت ماركوزه ، كما تتمثل فى عمل أدورنو وتشاؤميته الطاغية . راجع ، مثلاً الفصل الذى كتبه جيمسن عن أدورنو فى ورد . الفصل الأول .

(١٠٢) راجع حوار أدورنو مع جولدمان ، فى جولدمان **Cultural Creation**, pp. 131 - 147.

(١٠٣) راجع : **Criticism and Ideology**

(١٠٤) راجع : ، ص ١٨٧ .

(١٠٥) راجع : ص ١٨٦ .

(١٠٦) راجع : ص ١٨٧ .

(١٠٧) راجع : ص ١٨٥ .

(١٠٨) راجع : كتابه **The Order of Things : An Archaeology of the Human Sciences**, English., trans. Random House (New York, 1970) pp. 236 - 243.

(١٠٩) راجع من أجل تحديده لما يعنيه بالتمثيل ص ص ٣ - ٧٨ .

(١١٠) راجع : بشكل خاص ، دراسته : Symbolic Power in **Critique of Anthropology**. vol. 4, Nos. 13 - 14, London, Summer 1979, pp. 77 - 86

(١١١) ولقد كان إنجلز واحدا من بين أول من أدركوا هذه الوظيفة الجذرية للأدب عادًا هز يقين البورجوازية بثبات عالمها إنجازاً وغاية نهائيين كافيين للأدب الذى لا ينبغى أن يمضى لكى يقترح حلولاً لمشكلات الواقع التى يعيها . ورأى إنجلز هذا ، الذى يعد واحداً من أهم ما تحتويه الماركسية من معطيات إيجابية ، كان من أسوأ من فهمها واستطاع - مع ذلك - أن يستخدمها بذكاء وفكر متفتح بعض الماركسين أنفسهم (خصوصاً العرب منهم) . راجع : Marx, Engels, **op. cit.**, pp. 87 - 89, esp. p.88.

(١١٢) قارن . مع بارت ومناقشته للوجود متعدد الأبعاد الذى تسعى لغة وحيدة البعد لتمثيله ، فى محاضرته الأولى فى الكوليج دوفرانس ، الترجمة الإنكليزية Powers Plural: Barthes, Lecture; in **The Oxford Literary Review** vol 4, no. 1 Oxford Autumn 1979, pp. 29—44, esp. p. 36.

النقد الجديد والأيديولوچيا

محمد على الكردى

يقول رولان بارت :

« لدينا حالياً فى فرنسا نوعان متوازيان من النقد : نوع سوف نسميه ، للتبسيط ، نقداً جامعياً ، وهو يُمارس ، فى المقام الأول ، منهجاً وضعياً ورثه عن لانسون ؛ ونقد تفسيرى ، يمثله ، مع الاختلاف الشديد فيما بينهم ، جان ـ بول سارتر ، وجاستون باشلار ، ولوسيان جولدمان ، وجورج بوليه ، وجان ستاروبنسكى ، وجان ـ بول فيير ، ورونيه جيرار ، وجان ـ بيير ريشار ، الذين يجمع بينهم ارتباط مدخلهم إلى العمل الأدبى ، إن قليلاً أو كثيراً ، ولكن عن وعى فى أغلب الأحوال ، بإحدى الأيديولوجيات الكبرى لهذه الآونة : الوجودية ، الماركسية ، التحليل النفسى ، الفينومينولوجيا ؛ الأمر الذى يُتيح لنا أيضاً تسمية هذا النوع نقداً أيديولوجيا بسبب تعارضه مع النوع الأول ، الذى يرفض أية أيديولوجيا ، ولا ينتسب إلا إلى المنهج الموضوعى »[1] .

ولقد سبق لنا ، فى عدد سابق من مجلة فصول[2] ، معالجة قضية الأيديولوجيا الكامنة فى كتابات رواد النقد الجديد ، على الرغم من ادعائهم تخليص الأدب من الأيديولوجيا التقليدية بمحوريها الواقعى أو التصويرى ، والنفسى أو التعبيرى من جهة ، وإقامة « علم الأدب » على تنظير الممارسات التى تتم من خلال عملية الكتابة ، التى يُنظر إليها نظرة مادية بحتاً ، ترد النص إلى مجموعة ميكانزماته اللغوية بمحوريها البارادجماتى (الإبدالى) والسنتجماتى (التوزيعى) من جهة أخرى . ومن ثم يتحدد النص الأدبى فى إطار مكانى ـ حيز الورقة المكتوبة ـ تحكمه استراتيجية تقوم على إبدال عناصره المختلفة وتوزيعها ، تلك العناصر التى تحكمها بدورها من ناحية المضمون عملية توليد تعتمد ، فى المقام الأول ، على تكنيك الاستعارة (metaphore) والكناية (metonymie) .

ولا شك أن الغرض الأساسى من هذا التحديد الدقيق لمجال الأدب ، أو ما أسماه تودوروف « بالأدبية » (Littérarité) ، هو تعيين خصوصية الخطاب الأدبى ، وعدم إغراقه فى متاهات المناهج المفارقة ؛ أقصد تلك التى تتجاوز النص إلى ما وراءه ، سواء أكان ما وراء النص هو شخصية المبدع ، أم الرؤية الاجتماعية الحاملة للعمل الفنى ، التى تجعل منه كلاً متكاملاً يقوم على شمولية المعنى وقدرته التعبيرية المباشرة . وليس من شك فى أننا نلاحظ أن هذا الاتجاه يعكس ـ على مستوى المعالجة النقدية ـ اهتماماً خاصاً بالمستوى المعرفى الذى يتحدد بدوره فى إطار صعود الإبستمولوجيا الجديدة وهيمنتها ؛ ألا وهى إبستمولوجيا المناهج البنيوية .

غير أن هذا ليس معناه أن النقد الجديد فى فرنسا يقتصر على هذا التيار وما يتضمنه من أرضية مشتركة مع الفلسفة البنيوية التى سوف تفرز ، كما سوف نرى ، أيديولوجيتها الخاصة بها ، وهى التى تتحدد من خلال اتجاهين رئيسين : اتجاه سلبى يقوم على رفض الصيغ الأدبية المتوارثة عن القرن التاسع عشر ، وما يُقابلها فى الواقع التاريخى من أبنية عقلية واجتماعية وسياسية ؛ واتجاه إيجابى ، يقوم على استيعاب اجتهادات علم اللغويات الحديثة ، التى وضع لبناتها فرديناند دى سوسير ، وهى القاسم المشترك بين العلوم الإنسانية حالياً ، واجتهادات المدرسة الماركسية الجديدة ، التى يتزعمها ألتوسير وجماعته[3] ، والفرويدية الجديدة التى أسسها جاك لاكان ومدرسته[4] .

لقد بزغ النقد الجديد فى الواقع مع بزوغ كتابات رولان بارت ، مؤسس السميولوجيا ، الذى أثار جدالاً مع ريمون بيكر[*] حول دراسته « لجان راسين »[6] ، يتعلق بقضية الصراع بين النقد القديم ، حامى التراث والتقاليد والأعراف ، والنقد الجديد وما يمثله من ثورة ونزعة « تدميرية » تهدد القيم الأدبية الثابتة ، وتبلبل الذوق العام ،

الذى يُناط بالناقد ـ وفقاً لوظيفة النقد التقليدية ـ توجيهه وتقويمه .

ولا شك أن أهم صدع تولد عن هذا الجدال هو بلورة القضية الأساسية التى يقوم عليها الخلاف ، وهى إيمان التقليديين ـ من جهة ـ بموضوعية اللغة ، وجنوحهم ، بسبب تكوينهم وتنشئتهم على المفاهيم الوضعية ، إلى تشيىء المؤلفات الأدبية والأعمال الفنية ؛ فى حين تدعو تحليلات بارت النفسية والسيميولوجية بصفة خاصة إلى دراسة الآثار الأدبية والفنية فى شكل أنساق دلالية ، بُغية الوصول فى النهاية إلى تحديد أنماط الكتابات الأدبية ، أو « الوحدات التعبيرية الكبرى للخطاب » ؛ هذا بجانب المهمات الأخرى للسميولوجيا ، مثل دراسة أنساق الصور والأشياء ونظم الغذاء والملبس والسلوك والعادات وكل ما يمكن إدراكه من خلال لغة عامة . ويقول بارت فى هذا الصدد :

« يبدو لنا ، فى آخر المطاف ، إذا أردنا التعميم والشمول ، أن هناك صعوبة متزايدة فى تصور نسق من الصور أو الأشياء يمكن لمدلولاتها أن توجد خارج نطاق اللغة : إذ إن إدراك ما تعنيه أية مادة يتطلب الرجوع حتماً إلى تقسيمات اللغة ، ما دمنا لا نجد هناك معنى إلا مرتبطاً بمسمى ، وما دام عالم المدلولات لا يتجاوز عالم اللغة »[٧] .

إن نقطة الخلاف بين بارت وخصومه تبلور الفرق بين ما أسماه الكاتب نفسه فى مقدمة هذا البحث « النقد الأيديولوجى » والنقد « الجامعى » أو الوضعى ، وإن كان هذا الأخير لا يخلو من خلفية أيديولوجية . ويقصد بارت بالنقد الأيديولوجى النقد الحديث الذى يواكب العصر ، ويفيد من تقدم العلوم الإنسانية فى جميع فروع المعرفة ؛ وبالنقد الوضعى ذلك النقد الجامعى التقليدى ، الذى يُعنى فى المقام الأول بتحقيق النصوص وإثبات المصادر والوقائع الأدبية على طريقة « لانسون » ؛ وهو وإن كان لا يضيف جديداً بالنسبة لفهم النصوص الأدبية ، أو لا يسهم فى تفسيرها تفسيراً يتلاءم مع متطلبات المثقف المعاصر ، فإنه يمثل جانباً إيجابياً لا يمكن نكرانه ؛ ألا وهو القيام بالدراسات الأولية اللازمة لإعداد النص ، والتثبت من جميع الأحداث التى اعترته واعترت حياة صاحبه .

إن هذا الضرب من النقد الوضعى يقوم ، كما يذهب تودوروف ، على وصف العمل الأدبى من الخارج ؛ الأمر الذى لا يتيح للناقد تجاوز النص أو النفاذ إلى أسرار صناعته :

« إن وصف مؤلَّف ما ، سواء أكان أدبياً أم لا . لذاته وفى ذاته ، ومن غير أن نفارقه لحظة واحدة ، أو نُسقطه على ما عداه ، أمر يكاد يكون محالاً ، أو بالأحرى قد تكون هذه المهمة ممكنة ، ولكن الوصف فى هذه الحال لا يتعدى ترديد العمل الفنى نفسه ترديداً حرفياً . كما أن هذا الوصف سيطابق صورة العمل الفنى إلى درجة يصبح فيها الاثنان شيئاً واحداً »[٨] .

ولكن إذا كانت خصوصية المنهج الوضعى تتلخص فى تحديد موضوع الدراسة تحديداً خارجياً ، بحيث تستبعد منه كل نظرة ذاتية ، فإن ذلك لا يعد بالنسبة لتودوروف دليلاً على علمية هذا المنهج ؛ لأنه فى الواقع يقلد تقليداً أعمى نهج العلوم الطبيعية والتجريبية الذى ظهر وتبلور فى القرن التاسع عشر ؛ كما أن هذا لا يعنى ، فى الوقت نفسه ، أن هذا الباحث يؤمن ، كما يؤمن بارت ، بأن الذاتية هى أساس الممارسة النقدية . إن تودوروف يدعو ، فى الحقيقة ، إلى منهج مفارق ، ولكنه لا يقصد بذلك تجاوز العمل الأدبى نحو خلفيته النفسية أو الاجتماعية ، كما يحاول كثير من النقاد الجدد ، ومنهم رولان بارت نفسه ، على شريطة أن نأخذ فى الحسبان أن هذا الأخير يختلف مثلاً عن شارل مورون صاحب منهج النقد النفسى[٩] ، فى اصطناعه ضرباً من التحليل النفسى النصى ، أى الملتحم بنسيج البناء الأدبى نفسه ، وبالعلاقات الدالة داخل هذا البناء ، على العكس من منهج مورون الذى يتوخى الربط بين العمل الأدبى من جهة ، والمركبات النفسية للكاتب من جهة أخرى . إن دعوة تودوروف أكثر ارتباطاً بمشروع التيار اللغوى فى مدرسة النقد الجديد ؛ فالمفارقة التى نتحدث عنها هى سعى هذا الباحث إلى إقامة الدراسة الأدبية لا على النصوص الأدبية فى واقعها المباشر ، بل على خصائص الخطاب الأدبى بعامة ؛ وهو ما يسميه « البويطيقا » وأحياناً « الأدبية » .

ولربما كان النقد الأيديولوجى أكثر مباشرة ووضوحاً عبر بعض رؤى الوجود الملازمة لأهم التيارات الفلسفية المعاصرة ، التى تصطنع من الأدب مادة خصبة تقيم عليها جوانب مهمة من نسقها الفكرى . غير أنه إذا كانت هذه التيارات الفلسفية تحسب ـ فى الغالب ـ على النقد الجديد ، وتعد جزءاً مهماً من حركة الإبداع التى مهدت له ، فهى فى الوقت نفسه تمثل بالنسبة له نقطة التصادم ، أو « القطيعة المعرفية » ، كما يذهب باشلار ، التى تولدت عنها اتجاهات المدرسة اللغوية أو « الخصوصية » الأدبية . ونحن نقصد بالنقد الأيديولوجى المباشر ، والتيارات الفلسفية المرتبطة به ، النقد « السوسيولوجى » من جهة ، والنقد « الفينومينولوجى » من جهة أخرى .

ويتمثل النقد السوسيولوجى ـ بلا شك ـ فى رائد المدرسة الاجتماعية الفرنسية لوسيان جولدمان ، تلميذ الفيلسوف المجرى الشهير لوكاتش ، ومؤسس البنيوية التوليدية . ويتميز المشروع النقدى عند جولدمان بأنه محاولة لإدراك المعنى الشمولى للمؤلف الأدبى ؛ وهو المعنى الذى يوفر للعمل الأدبى أو الفنى ، فى توازيه (homologie) مع رؤية الوجود لدى الكاتب (Weltanschauung) شكله العام ، ويُضفى عليه توازنه واتساقه . وإذا كانت رؤية الوجود هذه هى التى تحدد معالم الرؤية الفنية وتقدم لها مضمونها الممكن ، فإن هذه الرؤية ترتبط ارتباطاً عضوياً عند جولدمان بالوعى الطبقى ، وإن كان هذا الوعى ـ وهنا تكمن المفارقة الأيديولوجية ـ يتم عادة بطريقة ضمنية أو كامنة .

غير أن هذه المفارقة سرعان ما تختفى عندما ندرك ازدواجية مفهوم الأيديولوجيا فى الماركسية ؛ وهى ازدواجية تقوم على اعتماد الناقد الماركسى على الخلفية التاريخية ـ الاجتماعية فى تناوله للأعمال الأدبية والفنية ؛ الأمر الذى يتيح له أن يعد رؤية الكاتب ، موضوع البحث ، رؤية نسبية ، لارتباطها بمرحلة تاريخية محددة ، ومغتربة ، فى الوقت نفسه ، لارتباطها « بالوعى الزائف »[١٠] الذى لا يُحسن ـ من غير قصد بلا شك ـ تقدير الظروف الموضوعية التى يعيش فيها . ومن ثم نرى أن هذا الموقف يفترض لدى الناقد الماركسى القدرة على

تملك الحقيقة ؛ الأمر الذى يوهمه بقدرته على الإفلات من إطار النسبية التاريخية من جهة ، وبقدرته من جهة أخرى على إدراك العلاقات الفعلية التى يقوم عليها النسق الاجتماعى ــ الاقتصادى الذى يتم من خلاله إنتاج البنية الفكرية الفوقية ، وما ينتج عنها من آثار أدبية وفنية .

ونحن حينما نشير إلى تصور جولدمان امتلاكه ناصية الحقيقة لا نتزيد عليه ؛ فهو لا يؤمن بأولوية المنهج المادى الجدلى فى إقامة علم حقيقى أو « وضعى » للأدب ــ كما يقول ــ فحسب ، وإنما يؤمن إيماناً راسخاً أيضاً بأن الماركسية عقيدة ودين[١١] . من هنا كان اعتقاد الكاتب بأن كل إنتاج ثقافى لا ينتمى إلى الرؤية الماركسية للتاريخ ليس إلا وهماً خالصاً ، أو مجرد تعبير عن « الضمير الزائف » . يقول الكاتب :

« يبدو لنا أن الوعى الزائف بالنسبة للمادية الجدلية يتضمن دائماً حركة ؛ حركة قد تكون ضرورية بلا شك أو تقدمية ، إلا أنها لا تضع حداً بعد للاستغلال أو الاغتراب . . . إن الاشتراكية ليست نهاية التاريخ ، ولكنها نهاية الأيديولوجيات والضمائر الزائفة »[١٢] .

من الواضح إذن أن « الوعى الزائف » بالنسبة لجولدمان ، الذى ينطلق من أرضية المادية الجدلية ، بمثابة رؤية غير مطابقة لقوى الإنتاج الفعلية ، وعلاقات الإنتاج المترتبة عليها ، وإن كان هذا الجهل بالقوى التاريخية الفعلية المحركة للمجتمع لا يُعد دليلاً على زيف الأشكال التعبيرية التى يقدم الفنان العبقرى من خلالها حلوله الخيالية الممكنة ؛ وهى حلول تشكل بالنسبة للطبقة الاجتماعية التى ينتمى إليها أو يتضامن معها مخرجاً أيديولوجيا حقيقياً للأزمة التاريخية ، أو المشكلات الحيوية التى تمر بها .

وعلى هذا النحو يقدم إلينا جولدمان فى دراسته « **الإله الخفى** » عن راسين وباسكال[١٣] نوعاً من التوازى بين رؤية الوجود لدى طبقة « نبلاء الإدارة » التى ينتمى إليها الكاتبان ، والرؤية المأسوية التى تشكل البنية الرئيسية لأعمالهما الرئيسية ؛ وهو التوازى نفسه الذى يُقيمه بين رؤية الوجود لدى البرجوازية الألمانية خلال الفترة ١٧٨٠ - ١٨٠٥ وفلسفة كانط[١٤] . كما حاول فى كتابه « **سوسيولوجيا الرواية** »[١٥] ، وكان أكثر توفيقاً ، إيجاد موازاة بين تطور مفهوم « البطل الإشكالى » المأخوذ عن لوكاتش ، فى روايات أندريه مالرو ، وتطور المجتمع البرجوازى الغربى من جهة ، وانقراض شخصية البطل فى الرواية الجديدة عند آلان روب ــ جرييه ، وانسحاق الإنسان فى مجتمع الاحتكارات والرأسمالية التكنوقراطية من جهة أخرى .

ولعل ما يلفت النظر فى هذا التقريب بين الرؤية الطبقية والرؤية الفنية هو قيامها ، لا على مبدأ الحتمية التاريخية الذى يعد إحدى المقولات الرئيسية للمادية التاريخية ، وإنما على **مفهوم الموازاة ؛ وهو مفهوم يحفظ ، إلى حد ما ، للعمل الفنى تلقائيته واستقلاليته بالنسبة للمؤثرات الخارجية التى تناط بها الوظيفة العلية ؛** فالرؤية الفنية التى تقوم بدور الوسيط بين العالم الخارجى وضمير الفنان الخلاق هى ، فى نهاية المطاف ، اختيار لإحدى الحلول الممكنة فى مواجهة الأزمة الخارجية وليس نتاجاً آليا لها . ومن ثم يسهل علينا سواء قبول هذا التفسير أو رفضه ؛ لأنه مجرد تقريب يقوم على رؤية ذاتية خالصة لا تحكمها ، فى الواقع وفقاً لجولدمان ، إلا قاعدة الاتساق ؛ والمقصود بهذه القاعدة هو ضرورة تقديم تفسير شمولى متكامل ومتسق لمجمل العمل الفنى فى إطار الرؤية الأيديولوجية الخارجية . غير أننا نعرف ، بعد أن تعلمنا ذلك من سارتر ، أنه لا يوجد بناء أو اتساق قائم فى ذاته ، أى مُنفصل عن عملية البناء والتنسيق التى يقوم بها الشعور نفسه ، إما تلقائياً أو بعد تدبر فى توجهه نحو موضوعه . . . أى أن هذا الاتساق هو ، فى نهاية المطاف ، ضرب من تنظيم المعانى وترتيبها داخل العمل الفنى ، بحيث يمكن مقابلتها مع القرين الخارجى ، وهو التصور الأيديولوجى الطبقى الذى تُناط به عملية الشرح والتعليل والتبرير .

ونحن لا ننكر أهمية هذه المقابلات التى يقيمها جولدمان بين الرؤى الفنية والرؤى الاجتماعية ، كما لا نستطيع تجاهل خصوبتها بالنسبة لتفسير الأبعاد الاجتماعية لعملية الخلق الفنى وفهمها ، ما دام من غير المعقول الفصل بين ضمير المبدع وضمير الجماعة ، فهو ، فى آخر الأمر ، خير معبر ــ بما أوتى من دقة الحس ورهافة الشعور ــ عن أدق خلجاتها ، وأصدق أمانيها ومطامحها . غير أننا حينما نسلم بذلك لا نستطيع قبول كل المقابلات التى يُقيمها جولدمان بين الأعمال الأدبية والفكرية والخلفية الاجتماعية المعاصرة لها ، وبصفة خاصة حينما تكون هذه المقابلات قائمة من جهة على تبسيط العمل الفنى إلى درجة التشويه ، ومن جهة أخرى على صب الواقع عنوة فى قوالب أيديولوجية مسبقة .

وليس من شك فى أنه من الصعب رد جوهر المأساة عند راسين وباسكال إلى النموذج المتطرف الذى يربطه الكاتب بجناح واحد فقط من حركة « الجانسينزم » (Le Jansénisme) ؛ وهو جناح الرفض الذى لا يقبل أية مساومة أو أية محاولات توفيقية مع السلطة الملكية أو الدينية ؛ كما أنه من الصعب سلخ هذا المذهب الدينى من إطاره الإصلاحى داخل تاريخ الحركة الكاثوليكية وردود فعلها فى مواجهة « خطر » انتشار التيارات البروتستنطية ، وربطه فقط بالرؤية المأسوية القائمة لفئة « نبلاء الإدارة » ، التى لم تكن تشكل ، حتى بمفهوم الماركسية نفسها للطبقة ، طبقة اجتماعية فعلية .

أما بالنسبة لقضية «البطل الإشكالى» التى درسها جولدمان من خلال أعمال مالرو الروائية فتتلخص فى إبراز الهوة التى تفصل بين عالم القيم المثالية ، التى يؤمن بها بطل الرواية الأوربية ، والواقع المتدنى الذى تحكمه قوانين السوق ومنطق المنفعة . ويظل هذا «البطل» يعيش فى اغتراب ووهم وخداع مادام يسعى إلى تحقيق قيم فردية زائلة فى عالم غير متجانس يقوم على عبادة المال ؛ الأمر الذى يجعل من الموت النهاية الحتمية والمأسوية لكل إنجاز فردى ، فى حين لا يمثل الموت فى منظور الرؤية الجماعية بصدد التاريخ والصيرورة إلا مرحلة فناء مؤقت ، يموت فيها الفرد لتحيا الجماعة . غير أنه حينما يدرك «البطل» الأهمية التاريخية للالتحام الثورى مع الجماعة المناضلة ، فإنه سرعان ما يقدم إلينا النموذج الأمثل للسعى المتحرر من كل صنوف الاغتراب ، كما يعطينا الرؤية العضوية المتكاملة للعمل الروائى الصادق . غير أن

جولدمان يلاحظ أن المرحلة الأخيرة ــ بالنسبة لصدور دراسته عن «سوسيولوجيا الرواية» فى عام ١٩٦٤ ــ من إنتاج مالرو تغلب عليها الاتجاهات التنظيرية والتجريدية ؛ وهو ما يعده الكاتب نوعاً من الارتداد فى تكنيك الرواية العضوية المثل ، التى يرتبط فيها الأشخاص بالحركة ارتباطاً مضاهيا لحركة الحياة نفسها ؛ وهو «الارتداد» الذى يعده موازياً لحركة البلبلة والشك التى تسيطر على الفكر الأوربى فى أعقاب الحرب العالمية الثانية . كما يعتقد الكاتب أن النهاية الحتمية لهذا التيار التجريدى عند مالرو هو تفكك دور «البطل» ، وتفكك الشخصية ، ثم اندثارها فى الأدب المعاصر ، وبخاصة فى «الرواية الجديدة»[16] .

وليس من شك فى أن هذه الرؤية العامة لتطور الرواية الأوربية المعاصرة ، من خلال النموذج الفرنسى ، تعطينا تصوراً جيداً لتطور المضمون الروائى ، نظراً للارتباط العضوى ، بوجه خاص ، بين نشأة الرواية وقيام المجتمع الليبرالى الغربى . غير أنها تربط بطريقة أيديولوجية واضحة بين القيم الجماعية والمبادىء الماركسية ؛ الأمر الذى يفترض أن الماركسية هى النظرية الاجتماعية الوحيدة التى تقدم الأرضية الجيدة للالتحام بين البطل والجماعة الثورية ؛ كما يوحى إلينا الكاتب أن أى تجاوز لهذه الرؤية الواحدية هو ضرب من الارتداد الفكرى ، كأنما الدراسات النظرية التى قام بها مالرو ، وأغلبها عن الفنون ، بعد تخليه عن الماركسية ، هى ــ بالضرورة ــ تخلٍ عن الإنسان ، وليس تخليا عن رؤية محددة للإنسان ، استطاع هو ، من خلال نضاله الثورى ، ونضال أمته التاريخى ، إبان الحرب العالمية الثانية ، أن يتجاوزها نحو رؤية أكثر جذرية ، وهى رؤية الإنسان فى شموليته[17] .

لا غرابة إذن أن يدفع هذا الاتصال الصريح المباشر بين أيديولوجيا الناقد وموضوع بحثه ــ وهو اتصال غالبا ما يتم فى مجال علم اجتماع الأدب على حساب خصوصية النص الأدبى الذى سرعان ما يتحول إلى وثيقة اجتماعية ــ أن يدفع بعض تلاميذ جولدمان ، على شاكلة لينهارت[18] مثلا ، إلى الاهتمام ، قبل الإغراق فى تحليل الرؤية الأيديولوجية الحاملة للعمل الأدبى أو الفنى ، بتحليل المؤلَّف نفسه إلى عناصره الدالة ، وإعادة تجميع هذه العناصر على شكل نسق دلالى معبر . ولعل أعمق المحاولات ، فى هذا الصدد ، التى تنطلق كذلك من منظور الأيديولوجيا الماركسية ، ولكنها تتم فى إطار قراءة منهجية معاصرة ، تعتمد على تركيبة فريدة ، ينصهر فيها التحليل النفسى الفرويدى والتحليل الاجتماعى الماركسى مع البناء اللغوى ، هى محاولة جوليا كريستيفا فى مجال ما يسمى «السميوطيقا التحليلية» أو الدلائلية[19] .

تعتمد كريستيفا فى تحليل النصوص الأدبية على مقولتين رئيسيتين تستعيرهما من مجال العلوم البيولوجية ، وهما ما يقابل مرحلة تكوين النص (géno-texte) قبل بلوغ مستوى البناء الرمزى المتمثل فى اللغة ، وما يقابل التشكيل الدلالى ــ الاجتماعى للنص (phéno-texte) . تقول كريستيفا فى تحديد هذه الاصطلاحات :

«إن ما استطعنا تسميته تكوين النص يشمل كل العمليات الدالة (الدفعات واستعداداتها ، والتقسيمات التى تطبع بها الجسد ، والنسق الإيكولوجى ــ الاجتماعى الذى يشكل إطار الجهاز العضوى : الأشياء المحيطة وعلاقات ما قبل الأوديبية مع الوالدين) ، بل يشمل أيضا انبثاق الرمزية (بزوغ الذات والموضوع وتشكيل ركائز المعنى مع قابليتها للتوزيع إلى مجالات دلالية وتصنيفية) . . . إن عملية تكوين النص تخص فقط انتقال الطاقات الدفعية وتشكيلها لمجال لم تتحول فيه بعد الذات ، التى سوف تمحى أمام الرمزية ، إلى وحدة محددة ، ولكن حيث تتولد هذه الذات كما هى ، أى كما تسمها وتحددها ضغوط النسق البيولوجى والاجتماعى . ومن ثم فإن تكوين النص ، حتى ولو أمكن إدراكه من خلال اللغة ، ليس لغويا (بمعنى اللغويات البنيوية أو التوليدية) . . . إن تكوين ــ النص يتمثل لنا ، على هذا النحو ، فى صورة قاعدة حاملة للغة ؛ وهى التى نشير إليها بلفظ بيئة النص ، ونقصد بذلك اللغة التى تخدم الاتصال ، والتى يقوم بوصفها علم اللسانيات فى شكل كفاءة وإنجاز»[20] .

ولكى نسوق مثالاً توضيحيا للأيديولوجيا الكامنة فى تحليلات هذه الباحثة ، سوف نختار دراستها عن «أنطونان أرتو» ، [21] ، التى تعد خير مقياس بسبب ظروف هذا الكاتب المرضية ، وردود فعله البالغة الدلالة تجاه ما كان يعانيه من «انفصام الشخصية» .

إن مشكلة أرتو ، التى يمكن أن تعد ضربا من إشكالية الذاتية ، ترتكز على مبدأ الانبثاق إلى الوجود عبر معاناة شديدة للجسد والفكر على السواء . ومن ثم يتصور أرتو الألم فى شكل قوة ثاقبة تشطر كيانه شطرين ، الأمر الذى يجعل «الأنا الواعية» لديه غير مطابقة لذاتها ؛ إذ إن الكاتب يميل بدلاً من إعمال الفكر والتأمل بطريقة تلقائية إلى إدراك عمل الوظائف العضوية للمخ فى صورة آلة معطبة وعاجزة عن التفكير السليم . وعلى هذا النحو يظهر لديه ضرب من الانشقاق المأسوى بين الفكر بما هو وظيفة عضوية للمخ ، الذى يعمل فى فراغ ، والفكر الحقيقى ، الذى يعده نتاجاً مركبا ومتجانساً ، لا يقبل التحليل أو الازدواجية . ومن ثم فإننا إذا تصورنا فى الحالة الأولى ــ التى يمكن أن توازى المرحلة التحليلية لديه ــ موقفا يطابق انفصام الشخصية ، وهى الحالة التى كان يعانى منها الكاتب ، فهما غاية الفكر ومطمحه لديه ، سواء فى مجال المسرح أو الفن بعامة ، ألا وهما تحقيق لون من التعبير الشمولى المتجانس والمفتق ، لا لعمليات تحليلية للفكر والمشاعر ، بل لحالات من الانبهار الكونى ، ومن الهلع العظيم أمام مأساة الوجود .

إن أرتو يحدد لنا مأساته بصدد فكره المفتت بقوله :

«إن فكرى يدرك هويته ، وهو يائس حاليا من اللحاق بنفسه ؛ يدرك هويته ، أقصد أنه يكاد يفطن إليها ؛ وهو على كل حال لم يعد يشعر بذلك . إننى أتحدث عن الحياة العضوية ؛ الحياة المادية للفكر (وهنا أدرك بالأحرى موضوعى) . إننى أتحدث عن هذا الحد الأدنى من الحياة الفكرية فى حالتها الأولية

— التى لم تبلغ بعد مستوى التعبير اللغوى ولكنها قادرة عند الحاجة على بلوغه »(٢٢)

وحينما يُحدد أرتو معنى الحياة بقوله : «الحد الأدنى من الحياة الواعية التى لم تبلغ بعد حد التعبير بالقول» فهو يطرح بالضرورة موضوعه على مستوى أدنى من مجال الوظيفة الرمزية للغة ؛ أى أنه يطرح ، من منظور جوليا كريستيفا ، قضية التعبير على مستوى الدفعات الجسدية البحت ، قبل بلوغها مرحلة الإدراك المنظم أو المتجانس ، الذى يمثل ، فى الواقع ، نقطة التقاء الذات النظرية بالذات الاجتماعية . ومن ثم يتشكل هذا المجال الحيوى الأولى ، الذى يتوق أرتو إلى التعبير عن أدق خلجاته ، من دفعات الرغبة المكبوتة التى تتدفق فى صورة عمليات جياشة لم تنتظم بعد فى إطار رمزية اللغة ، حصيلة المجتمع والتاريخ . لذلك ترى كريستيفا أن أرتو يفجر على هذا النحو «عملية دلالية» (proces de la signi-fiance) تتجاوز «لحظة» التوقف والتنظيم التى تفرضها الذات «الواحدية» المرتبطة بعناصر الضبط اللغوى — الاجتماعى . غير أن هذه الناقدة ، التى تأخذ فى الحسبان محاولة دولوز و جتارى فى نبذ النظرة الأوديبية(٢٣) ، تحاول الربط بين مفهوم الذات الواحدية وعدد محدد من أساليب الإنتاج ، وأهمها — هنا — الأسلوب الرأسمالى . غير أن الإشكالية الأوديبية ليست بالضرورة ، فى نظرنا ، إشكالية تاريخية حتى يمكن ربطها بنمط الإنتاج الرأسمالى ؛ إذ إنها تشكل — إذا أخذنا فى الحسبان نتائج دراسات كلود — ليفى ستروس الأنثروبولوجية عن القرابة والزنا بالمحارم(٢٤) — تنظيما تكوينيا للأسرة ، وشرطا من شروط قيام التنظيم أو البناء الاجتماعى .

إن محاولة أنطونان أرتو المؤلمة تُعد ، فى جوهرها ، محاولة يائسة لتدمير الإطار الخارجى للذات الواحدية فى سبيل إدراك الجيشان المؤسس للكيان الإنسانى الجذرى الذى يتدفق — كما يبدو — فى قلب الفراغ المذهل . ولقد حاول جورج بطاى(٢٥) بدوره إظهار جانب النقص الذى تخلفه دفعات الرغبة المكبوتة ؛ إلا أن محاولته ، التى تظل على مستوى الدفعات الجنسية الناقضة للمحرمات ، والتى يحاول الكاتب أن يربطها بإشكالية خاصة للقدسية ، لا تبلغ مستوى إشكالية أرتو فى حدة التعبير عن الدفعات الجسدية الأولية ، وقدرتها على التجاوز الميتافيزيقى . وإذا كنا نلاحظ لدى الكاتبين ضرباً من الارتداد إلى بعض المراحل الأولية ، فإن الارتداد غالبا ما يبرز عند بطاى فى صورة نقض للمحرمات ، يعمل على تقويض نسق القيم الاجتماعية والأخلاقية ، فى حين نراه عند أرتو يرتكز أساساً على إشكالية معرفية .

ولقد استخدمت كريستيفا فى تشخيص عملية هدم الذات الواحدية عند أرتو مفهوم النفى الهيجلى ، بعد توظيفه توظيفا ماديا ؛ الأمر الذى يتيح لها توصيف هذه العملية — التى تعد اللغة أحد مستوياتها — لا بوصفها مجرد علاقة سلبية فى قلب النسق ، بل بوصفها أداة إنتاج لمتغيرات جذرية . وبعبارة أخرى نقول إنها تفيد إفادة ذكية من أعمال المنطقى فريجه بالقدر الذى يوفر لها فى هذا الضرب من النفى الجذرى أداة التصور اللازمة لتجاوز عمليات النفى البسيطة التى تؤسس الوظيفة الرمزية للغة والذات الواحدية المرتبطة بها ، التى لا يتجاوز تعارضها ، فى الواقع ، حدود الخبر . إن عملية إحداث التناقض الجذرى ، التى نشير إليها ، توازى فى أحد أشكالها الرئيسية ظاهرة الارتداد إلى بعض المراحل الأولية ؛ وتقوم هذه الظاهرة ، التى توازى مفهوم التبديد عند جورج بطاى ، وتقابل فى التحليل النفسى الفرويدى السمة السادية للعلاقات الجنسية ، بخلخلة الوظيفة الرمزية للغة عند أرتو ، وإعاقة عملية التسامى الملازمة لها .

ومع ذلك ، فإن هذه الدفعات الجياشة التى يشعر بها أرتو ، والتى تقع فى نقطة التقاء المجال البيولوجى بالمجال الدلالى أو اللغوى ، تميل — بعد الضغوط الهائلة الواقعة على جسده ، وبعد عملية التفتيت والتمزق التى تعتلج فى نفسيته — إلى إيقاف هذه الأحاسيس ، أو كما يقول الكاتب نفسه ، إلى «تحنيط» (momification) جسده . ومن ثم تقابل الحركة التفتيتية الأولى — الموازية للسكيزوفرينيا — حركة ثانية — حركة البرانويا — تعمل على تجاوز الأولى ، وذلك بإحداث نوع من تضخيم الذات وتوحيدها ، يتجلى فى عملية البناء الرمزى للأنا(٢٦) .

إن الذى يتم خلال المرحلة الثانية ، هو عملية توحيد تتجاوز سلبية الدفعات الأولية الهدامة ، وتنتهى فى صورة نسق متكامل من الرموز والدلالات . ومن هنا نفهم رفض أرتو فى بداية كتابه عن «المسرح وقرينه »(٢٧) للانفصام الموجود فى عصره بين الثقافة والحياة . إن الإنسان الغربى أو «المتحضر» — كما يرى الكاتب — يفصل بين أفكاره وأفعاله بدلاً من دمجها فى وحدة متكاملة . ومن ثم كان من المنطقى أن تدعو الثقافة الأصيلة إلى رأب هذا الصدع بين حركتى الحياة : الحياة نفسها بما هى حركة ثقافية تقوم على سبر المبادىء المكنونة والأفعال الأساسية ؛ والثقافة بما هى حياة دفاقة ممتدة الجذور ، قاسية ومريرة . إن الثقافة ، فى نظر أرتو ، ليست عملية استخلاص للأفكار من الأفعال وتثبيتها فى صورة مفاهيم مجردة ، وإنما هى أساساً دمج للفكر فى الحياة ، وتنشيط لتلقائية الحياة وعفويتها .

لا جرم حينئذ أن يكون فكر أرتو نموذجا لفكر التناقض الجذرى الذى تتسلط عليه أحلام الوحدة ورغبة الائتلاف بعد الخلاص من صرامة المنطق التحليلى الغربى . وليس من شك فى أن هذه الوحدة المرجوة ليست إلا وقفة فى حركة الدفعات الحيوية التى تنتابه ، ولحظة من الثبات المؤقت فى موجة الأعماق التى تجتاح نفسيته الممزقة . إن هذه الحركة لتذكرنا ، فى دفعتها الغامرة ، بالتحليل العميق الذى يقدمه لنا ميشيل فوكو فى كتابه عن «تاريخ الجنون »(٢٨) للدفعات المناقضة للعقلانية الغربية ، التى يبرق وميضها ، وتتدفق حُممها الفَيْنة بعد الفَيْنة عند نيتشه وأرتو وهيلدرلين . ومن ثم تبدو لنا هذه الدفعات المدمرة بمثابة واحدة من موجات الماضى السحيق ، وحركة من حركاته اللا عقلانية المقوضة ، التى تسعى إلى تجاوز النسق الفكرى البرجوازى الغربى ، ولكنها لا تتجاوز — وهى ترتطم بأطره — دق أجراس الخطر . إن هذه الدفعات ، وهى أقرب إلى ارتداد اللا شعور على العقل ، تشكل نتوءاً أو خطا متعرجا فى مسار العقلانية الأوربية منذ انبثاق الفكر الديكارتى ، وقيام المجتمع الرأسمالى المرشد .

ولقد حاولت كريستيفا استخلاص الجانب البناء والمنتج من هذا التناقض ، مستثمرة إياه ، وفقا لعقيدتها الأيديولوجية ، فى تعبيد الطريق الذى تحلم به نحو إيجابية اجتماعية مستقبلة . ومن ثم فإنها ترى أن التناقض ، الذى نحن بصدده ، يتم على مرحلتين أو فى

زمنين : زمن داخلى فردى ، وزمن خارجى ، تندمج الذات من خلاله مع البنية التاريخية ــ الاجتماعية . ويقوم هذا الزمن الخارجى ــ الذى يمثل السفح الثانى من التناقض ــ بتفجير حركة الدلالة وصبها فى قوالب التصور الأيديولوجى ؛ وهو الأمر الذى يسمح بتجاوز عزلة الكاتب الفردية ، وتأكيد الوظيفة الاجتماعية للفن ، بفسح المجال أمام إمكانية التخاطب والاتصال . وإذا كان أرتو يرفض ، فى الواقع ، ربط الفن بالمجتمع ومشاكله ، واستثمار حركة التناقض الجذرى الذى يَنْحر كيانه فى صالح الثورة الاجتماعية ــ وهذه هى نقطة الخلاف بينه وبين أقرانه من الكتاب السيرياليين أمثال أراجون وبريتون وإيلوار ــ فهو يقوم على الرغم من ذلك بعمل ثورى ، وذلك ، كما تذهب كريستيفا ، من خلال «حركته الارتدادية عبر الزمن» .

أما المناهج «الفينومينولوجية» أو الظاهراتية فتعد بدورها من عوامل التجديد والابتكار فى مجال النقد الفرنسى المعاصر ، وإن كانت تغلب عليها بعامة نزعة التفسير الفلسفى ، وبخاصة ظاهرة الاهتمام بإبراز عملية الخلق الفنى فى اتصالها بحرية الفنان وذاتيته ، أكثر من الاهتمام بتحليل النصوص الأدبية وتحديد خصائصها التعبيرية والدلالية . ومن ثم كان اهتمام جان ــ بول سارتر ، فى المقام الأول ، بتحديد «المشروع» الخيالى الذى يحقق به الكاتب ذاتيته من خلال العمل الفنى ، واهتمام جاستون باشلار بإبراز دوره بوصفه قارئا ذواقة يقدم إلينا ، فى سذاجة المكتشف الأول ، انطباعاته وأحلامه أمام النصوص الشعرية التى ينبثق له الوجود من خلالها فى صورة جديدة وفريدة ، تعتمد أساساً على الدهشة والانبهار .

يقول سارتر محددا الغاية من عملية الكتابة الأدبية :

> «لما كان الكاتب يعترف ، من جراء تجشمه لمشقة الكتابة ، بحرية القارىء ؛ ولما كان القارىء يعترف ، إثر تصفحه للكتاب ، بحرية الكاتب ، فإن العمل الفنى يصبح ، على أى وجه نقلبه ، دليل ثقة فى حرية البشر . ولما كان القراء ، على غرار الكاتب نفسه ، لا يعترفون بهذه الحرية إلا ليطالبوا بإظهارها ، فإنه يمكننا تعريف العمل الفنى على أنه البديل الخيالى لهذا العالم ، بقدر مطالبة هذا الأخير بالحرية الإنسانية »(٢٩) .

معنى ذلك أننا لكى نفهم التفسيرات التى يقدمها جان ــ بول سارتر فى دراساته الأدبية عن «بودلير» و «جان جينيه» و «فلوبير»(٣٠) ، لابد لنا من الإلمام بالخطوط العريضة ، على الأقل ، من فلسفته فى الوجود ، وهى الفلسفة التى تشكل الخلفية الأيديولوجية لمنهجه فى النقد والتقييم . ولقد أوضح لنا الكاتب ، فى دراسته عن «جان جينيه»(٣١) ، رفضه النسبى ، فى ضوء هذه الحرية التى يعدها جوهر الإنسان وأساس مشروعه الذى يحقق معنى وجوده وغايته فى هذه الحياة ، للتفسير النفسانى الفرويدى من جهة ، وللتفسير الماركسى من جهة أخرى .

إن سارتر ، الذى حاول تطهير مفهوم الشعور من إسار النظرة الوضعية التى تشيئه وتسلكه فى إطار القوانين الحتمية ؛ إذ إن الشعور بالنسبة إليه ليس موضوعاً ولا محتوى ، ولا يخضع لميكانزمات رد الفعل ؛ فهو حرية خالصة ، وشفافية مطلقة ، يرفض كذلك فكرة الحتمية الكامنة وراء اللا شعور ودفعاته الأولية ، التى يقوم عليها هيكل التحليل النفسانى عند فرويد . وكما حاول فيلسوف الوجودية تبرير الانفعالات على أنها اختيارات حرة يلجأ إليها الشعور لتجاوز المواقف الصعبة أو الخطرة ، وذلك بخلق عالم «سحرى» أو خيالى يلغى العالم الخارجى بالنسبة إليه ، نراه كذلك يحاول تبرير مؤثرات الطفولة ، وهى المرحلة الحاسمة فى تكوين الشخصية ، وذلك على أساس أنها مجرد معطيات أولية ، يتشكل الشعور من خلالها إراديا وبمحض اختياره ، حتى ولو كانت هذه المعطيات تشكل ، فى الواقع ، أبعاده الموضوعية .

ويعتقد سارتر ــ فى رفضه للتفسير الماركسى ، الذى يقيم علاقة مباشرة أو غير مباشرة بين البنية التحتية الممثلة لقوى الإنتاج فى المجتمع ، والبنية الفوقية التى يتصل بها النسق الأيديولوجى والفكرى اتصالا مباشراً ــ أن الانسان الذى يتحقق جوهره من خلال ممارسته الحرة ليس نتاجا آليا للبنية الاقتصادية ــ الاجتماعية ، ولا يمثل رد فعل مباشر لها . لذلك يعد سارتر الماركسية قاصرة عن إدراك العمل الفنى فى شموليته وصيرورته ، سواء أكانت تقليدية تعتمد على ربط الفكر آليا بقوى الإنتاج ، أم كانت بنيوية ، كما هو الحال عند ألتوسير وأتباعه ، تجعل من النشاط الفكرى انعكاسا حتميا ولا إراديا للنسق الاجتماعى ــ الأيديولوجى .

غير أن ذلك كله لا يحول دون سارتر والإفادة من التحليل النفسى الفرويدى أو من التحليل الاجتماعى الماركسى ؛ فهو وإن كان قد أبرز أهمية الحرية بما هى جوهر للوجود الإنسانى ، وبخاصة فى كتابه «الوجود والعدم» (١٩٤٣) ، سرعان ما يؤكد لنا أن هذه الحرية ليست إحدى معطيات الوجود الإنسانى ، وإنما هى نشاط أو ممارسة بحت ، ينوء بها كاهل الإنسان ، ولا يكاد يستشعرها ، عند إدراكه لذاته ، حتى يُصيبه قلق رهيب ، فيحاول الإفلات منه باللجوء إلى الكينونة أو التموضع ، سواء عن طريق ما يسميه سارتر «سوء النية» ، أى خداع النفس من الداخل ، أو بواسطة «روح الجدية» ، أى التذرع بالظروف والأسباب القهرية التى يظن الإنسان أنه لا حيلة له فيها .

كما أن حرية الإنسان سرعان ما ترتطم بالبنية الاجتماعية ــ التاريخية التى تشكل الإطار الخارجى الذى ينبثق فيه الوعى الإنسانى والذى لا يكاد ينبثق فيه حتى يكتشف غربته فى عالم تهيمن عليه قوانين الندرة الاقتصادية . غير أن الشعور لا يمكنه فى أقصى الظروف قساوة ، أن يفقد ذاتيته أو يتخلى عن توجهه الحر نحو الوجود ؛ فهو حر دائماً ؛ «حر بالرغم منه» ؛ لأنه إن كان فاعلا حقق حريته بطريقة إيجابية ، وإن كان مغتربا أو متموضعاً حقق حريته كذلك ولكن بطريقة سلبية . ولا شك أن الفنان هو خير مثال على تحقيق هذا الضرب الأخير من الحرية السالبة ؛ وإن كان هذا ليس معناه أن كل فنان عاجز عن العمل الإيجابى، أو ليس ملتزماً بقضايا مجتمعه وعصره ؛ فالحرية السالبة ، التى عنى سارتر بإبرازها خلال دراساته الثلاث عن «جينيه» و«بودلير» و«فلوبير» ، تمثل الحالات القصوى التى يمكن أن يحكم فيها على الحرية بالعجز المطلق أو اليأس القاتم . غير أن الفنان سرعان ما يحوّل ظروفه الصعبة إلى طاقات إبداعية بفضل قدرته الخارقة على تجاوز العقبات وتحقيق ذاته فى عالم الخيال .

إن الخيال إذن هو الأداة السحرية التي يحقق بها الفنان مشروعه ، والمخرج العبقري الذي يبتكره لتجاوز واقعه القاسي ، والإفلات من حتميات النشأة والبيئة ؛ فالإنسان ، في غاية المطاف ، لا يخضع لقوانين السببية بقدر ما يحقق جوهره من خلال غاياته العليا ، وقدرته على تشكيل مستقبله ومستقبل الآخرين . ومن ثم كان منهج سارتر في دراسة العبقرية الأدبية قائماً على مبدأ «التطور ـ الارتداد» (méthode progressive-regressive) ، الذي يتيح له ، في ضوء المنهج الجدلي ، إدراك العمل الفني في شموليته وحركته الدائبة من الماضي إلى المستقبل . وعلى هذا النحو تتيح له دراسة الماضي إلقاء الضوء على الحتميات التي يتعرض لها الفنان ـ الإنسان خلال طفولته ؛ وهي مجال العقد والمركبات النفسية التي يعني بها التحليل النفسي ، وإبان زمن نمو شخصيته وتشكلها في إطار الظروف الاجتماعية والاقتصادية التي تحدد مساره ، وهي مجال قوى الإنتاج وعلاقاته التي يعنى بها التحليل الماركسي .

إن العمل الفني يتحدد هكذا في صورة المشروع الذي تتحقق من خلاله حرية الفنان ؛ فهذا العمل هو الدليل المعبر عن إرادته الخلاقة ، وعن قدرته الخارقة على تشكيل حياته وإلباسها مجموعة من المعاني والرموز المبتكرة . ومن ثم كان هذا الاتصال الوثيق بين العمل الفني والحياة ؛ فالعمل الفني ، حتى ولو كان لغة مختارة أو تشكيلا بحتا ، متجاوز لذاته بطبيعته ، معبر عن الوجود على الرغم من طابعه الخيالي . يقول لنا سرج دوبرفسكي بصدد هذا الاتصال بين العمل الفني والحياة :

«إن البعد التجاوزي للغة هو البعد الذي اكتشفناه على مستوى الكلام العملي واليومي ، وهو الذي تطوره وتمجده الكتابة الأدبية . فإذا كان الأدب ، كما يعرفه بارت ، تساؤلا ، فإن كل تساؤل هو بالضرورة تساؤل عن شيء ما أو عن شخص ما ؛ إنه تساؤل يتطلب تجاوز العالم والغير . لذلك كان سارتر يرى بحق في ظاهرة اللغة مجرد حالة خاصة لعلاقاتنا مع الغير ، وميرلو بونتي ، بدقة أكثر ، «حالة بارزة من قصدية الجسد»[٣٢] .

وإذا كان العمل الفني يعبر عن الوجود ويتصل بالحياة وقضاياها فذلك لأنه يعبر في الوقت نفسه ـ عبر اللغة الفنية التي هي مادة ورمز ودلالة ـ عن مشروع إرادي ؛ أي عن مشروع لا يمكن فصله عن إرادة الفنان وإحساسه بمشكلات عصره وبمسار التاريخ . ومهما كانت الحتميات النفسية والاجتماعية عاتية وقوية ، فهي لا تشكل عقبة في ذاتها ، أو تمثل ظروفا موضوعية خالصة ؛ لأن ذاتية الفنان هي المعيار الأساسي الذي يحدد طبيعتها ؛ فهي إما راضية بها ، راضخة لها ، فتتموضع وتغترب فيها ؛ وإما رافضة لها ، ثائرة عليها ، فتتحداها ولا ترضاها حدًّا لحريتها . غير أنها في كلتا الحالتين متجاوزة لهذه الظروف ؛ لأن العمل الفني في جوهره قوة تعبيرية هائلة ، قادرة على تغيير الوجود ، أو على الأقل تحويله إلى طاقة خيالية وإبداعية قادرة على إنقاذ الفنان .

إن هذه الطاقة الإبداعية ، التي ترتبط بالشعور الخلاق لدى الفنان ، هي أيضا نقطة الارتكاز التي يعتمد عليها جاستون باشلار في تحديد عالم الصور والأحلام الشاعرية . ولقد كان باشلار في بداية دراساته الفلسفية عن تاريخ العلوم ينظر إلى الصورة الخيالية بوصفها عقبة «إبستمولوجية» تعوق تطور العلوم ، أو بالأحرى انتقالها من مرحلتها الفلسفية الأولى إلى مرحلتها الوضعية أو العلمية الحقيقية . غير أنه سرعان ما تبين له ، بعد تأثره بالمنهج الظاهراتي ، أن عملية الإدراك العقلي والإحساس وظيفتان من وظائف الشعور وليسا درجتين غير متساويتين من درجات المعرفة . ومن ثم فإنه من الخطأ إصدار حكم بالقيمة على المعرفة الحسية أو الخيالية ، التي تتجلى في عالم الشعر ، والنظر إليها على أنها أقل قيمة من المعرفة العقلية . ومن ثم كان خطأ «لوسيان ليفي برول» أيضا ، الذي تصور أن هناك عقلية بدائية تقوم على المعرفة الحسية المباشرة ، والاتصال أو المشاركة بين الشعور والظواهر الطبيعية ، وعقلية علمية ـ العقلية الغربية ـ تعتمد على المنطق والإدراك الموضوعي للظواهر والأشياء .

ولما كان الخلق الفني عملية إرادية متصلة بالوعي ، فإن باشلار يرفض ـ مثل سارتر ـ حتميات اللاشعور التي ترى فيها الفرويدية أساس السلوك الإنساني ؛ فبالنسبة لباشلار يعد اللاشعور قوة عمياء لا توفر إلا مادة لكوابيس ضاغطة ومحبطة لقوى الإبداع في الإنسان . كما أن اللاشعور يفترض نوعاً من السببية المولدة للرموز والإشارات التي غالباً ما يحاول الناقد ، المتأثر بالتحليل النفسي الفرويدي ، ردها إليه ، كأنما عملية الخلق الفني ليست إلا قناعاً تخفى به دوافع الرغبة الخفية ، أو تعبيراً غير مباشر عن دفقات الغرائز المبكوتة .

غير أن رفض اللاشعور وما يرتبط به من حتمية الدوافع الأولية والغريزية لا يمنع باشلار من إدراك القوى القبلية التي ينبثق من خلالها الشعور ، والتي تشكل خلفية إدراكه لذاته بما هو نشاط قائم في قلب الوجود ؛ فالشعور هو انبثاق الذات المدركة والمكتشفة عبر الوجود انبثاقا يتم من خلال لغة تؤسس الوجود بقدر ما تتأسس من خلاله . لذلك لا يفصل باشلار بين شعور الشاعر أو وجدانه ولغته ؛ إذ إن اللغة هي مجال انبثاق الشعور ، ولا يجدر ردها إلى قوى غريزية سابقة عليه . بيد أن هذه اللغة هي ، مع ذلك ، لغة الجماعة قبل أن تكون مادة الشعور الذي يكتشف ذاته من خلالها . ومن ثم لا تكون هناك قبلية إلا قبلية هذا الوجود ، مادام «الكائن ـ في ـ الوجود» (In-der-welt-sein) هو أساس الوجود الإنساني (Dasein) .

يقول «جاك جاريلّي» في إدراك هذه العلاقة بين الشعور والوجود :

«تعلن الفينومينولوجيا المعاصرة أنه لكي يكتشف الإنسان صدق علاقته بالأشياء عليه أن يعيد التجربة الأساسية والسابقة على الوعي لإدراك الكائن ـ في ـ الوجود . ومن ثم لا يمكننا رفض إضفاء مقولة السابق على الوعي (préréflexif) على هذه الكتابة البالغة الغرابة ، التي تظهر ، بغير اطراد ، عند بودلير ، وتزداد عمقا في ديوان «الإشعاعات» (Illuminations) . نحن بصدد كشف البنية العميقة لهذه الكتابة التي لا تنعقد علاقاتها على مستوى المنطق ؛ إذ إنه لا يمكنني القول ؛ اللهم إلا إذا كنت مجنونا ، إني أشم عطراً أخضر ، أو أقرأ

حرف إ أحمر ، أو أسمع رائحة تجلب لى نضارة بشرة الأطفال . غير أننى إذا تخلّيت ، مع ذلك ، عن رغبتى فى ربط هذه اللغة المعبرة عن الأصوات والعطر والألوان ربطا سببياً بقوالب الفكر التقليدى ، فسوف أكتشف فيها مجال تكوين هذا العالم وتشكله على هيئة فكر مادى ، نظراً لتطابقه التام مع التراكيب اللغوية التى ينشأ من خلالها ، ولظهوره بصفة عامة فى شكل إيقاع ونغم ، زمان ومادة ، معنى ولا معنى ، حرية وحدود»(٣٣) .

ولما كانت قبلية الوجود مرادفة لقبلية اللغة التى صارت مادة وإيقاعاً ، فإن الخيال الحقيقى ؛ الخيال المبدع الخلاق ، يصبح عند باشلار الخيال المادى ، أو خيال العناصر الأولية ، كالماء والتربة والنار والهواء . وهو مادى بقدر ما يعمق خبرتنا بالقيم الأرضية الثابتة ، إلا أنه دينامى حينما ينطلق بنا نحو الآفاق البعيدة ، وحينما يحلق فى سماء الغايات المشرقة . وتتمثل هذه القبلية كذلك فى وجود آخر مسبق هو وجود اللاشعور الجمعى ، الذى يَسْتمده باشلار من كتابات يونج ؛ الأمر الذى يتيح له تحديد بعض النماذج الخيالية الأولية ؛ أو ما يسميه «مركبات الثقافة» ، التى تشكل مجموعة من المقولات والقوالب الخيالية المتوارثة ، والتى يقوم الشاعر بشحذها خلال عملية الخلق الفنى بخلاصة تجربته الذاتية .

غير أنه بالرغم من تواجد هذه الأطر الأولية ، التى تشكل فى الواقع وجوداً بالقوة أكثر منه وجوداً بالفعل ، يظل الخيال حراً طليقا ؛ إذ إنه فعل التصور نفسه ، الملازم لحركة الشعور فى بناء لغته الرمزية ؛ وهى اللغة التى تقوم أساسا على قطبى الاستعارة والكناية ، الموازيين للمحورين الانتقائى (البارادجماتى) والتوزيعى (السنتجماتى) . ومن ثم كان الخيال عند باشلار إدراكا مباشراً لجوهر الأشياء ، وليس إدراكا لغيبتها ــ كما هو الحال عند سارتر ؛ إلا أن هذا الطابع المباشر يظل على مستوى اللغة الشاعرية وقدرتها التعبيرية الخلاقة . ومن ثم أيضا كان ارتباط الخيال عند باشلار بأحلام اليقظة ؛ لما تمثله من قدرة هائلة على تفجير الرؤى المستقبلية وتجديد الطاقات الإبداعية ، التى تسمو بالنفس البشرية وتحررها من ضغوط الحياة ونوازع الغرائز البهيمية .

لا جرم أن يرتبط الخيال إذن عند باشلار بفعل التجاوز أو التسامى الذى يؤكد حرية الشعور وشفافيته المطلقة . ولكن إذا كان التسامى يرتبط لدينا أساساً بصورة الصعود والارتقاء ، فهو عند باشلار يشمل عمليق الصعود والهبوط . ومن ثم كانت عملية الصعود التى تتجلى عبر الصور الهوائية المعبرة عن حالات الخفة والرشاقة والانطلاق ، لا تكتسب دلالتها الحقيقية إلا بتعارضها الجدلى مع قطب الهبوط أو الغوص إلى قلب الوجود وقرار المادة ، حيث يلتحم الإنسان بينبوع الديمومة ومصدر الكينونة .

على هذا النحو تبرز لنا مادية الخيال عند باشلار فى ارتباطها الوثيق بالتجربة الحسية للشاعر ؛ فالصور الفاعلة المؤثرة لديه ليست قالبا جاهزاً نتوارثه بقدر ما هى صياغة جديدة لأحاسيس الشاعر وتفاعله مع عناصر الوجود ؛ وهو التفاعل الذى يتم من خلال اتجاهين رئيسيين يحكمان نشاط الشعور وحركته ؛ ألا وهما الاتجاه نحو السكون والراحة ، والاتجاه نحو الحركة والانطلاق . لذلك كله سيكون تأثير باشلار محدوداً ؛ فهو لن يكون مدرسة أو اتجاها رئيسيا فى النقد الجديد ، على الرغم من اهتمام بعض النقاد ، وعلى رأسهم جان ــ بيير ريشار ، بتحليل الأحاسيس وتحديد أنماط من الأمزجة الخيالية ؛ فباشلار ــ مهما كانت ألمعيته ــ يظل قارئاً مجتهداً ، ومهما كانت اجتهاداته واكتشافاته فهى لا تتجاوز مجموعة من الانطباعات المنظمة ؛ انطباعات نفس مرهفة تقرأ الشعر وتتذوقه .

*****

لقد كان واضحا من تحليلنا لمناهج النقد الفلسفى ، سوا أكانت تقوم على الماركسية أم التحليل النفسى أم الفينومينولوجيا ، أنها تعتمد جميعا على خلفية فكرية وأيديولوجية صريحة ؛ فجولدمان يحاول أن يربط بين العمل الفنى والضمير الطبقى ؛ ممكناً كان أو غير ممكن ؛ وسارتر يرى فى الفن تحقيقاً لعالم خيالى ؛ تحقيقا غالباً ما يتم على حساب فشل ذريع فى هذا العالم ؛ وباشلار يرى ، فى ضوء الظاهراتية ، أن ذاتية الشاعر هى لب الخيال والتصور ، وأن هذه الذاتية على الرغم من حريتها المطلقة ، وقدرتها الإبداعية الهائلة ، لا تعدو كونها تنسيقا فى أغلب الأحيان ، غير منطقى لبعض العناصر المادية الأولية .

ولقد رأينا ، فى بداية هذا البحث ، أن الذاتية لم تكن غريبة على أحد مشاهير النقاد الفرنسيين المعاصرين وأكثرهم نشاطا وحيوية وإنتاجا ؛ ألا وهو رولان بارت . وقد تأثر بارت كذلك ، مثل معظم نقاد المدرسة الفرنسية الجديدة ، بالتحليل الماركسى للأدب ، فحاول فى كتابه «مرحلة الصفر للكتابة» تأريخ حركة «الكتابة» لدى الكتاب الفرنسيين فى علاقتها الدلالية بالضمير الطبقى ، ورأى أن ثورة ١٨٤٨ هى العامل الحاسم فى وضع نهاية للتطابق القائم بين رؤية العالم البرجوازية وممارسة الكتابة بما هى ظاهرة واحدية ، تجمع فى نسيج متلاحم بين الضمير الفردى للكاتب وضمير الجماعة الذى يتجاوب مع واقعها ومطامحها . يقول بارت :

«إن السنوات الواقعة حول ١٨٥٠ تحقق التقاء ثلاثة أحداث تاريخية جسام وفريدة : انقلاب حركة السكان فى أوربا ؛ واستبدال الصناعة المعدنية بصناعة النسيج ، أى نشأة الرأسمالية الحديثة ؛ وتفتت المجتمع الفرنسى (الأمر الذى تم خلال أيام ١٨٤٨ الثورية) وانقسامه إلى ثلاث طبقات معادية ؛ وبمعنى آخر انهيار أوهام الليبرالية . إن هذه الظروف تلقى بالبرجوازية فى موقف تاريخى جديد ، إذ إن الأيديولوجيا البرجوازية كانت إلى هذه اللحظة هى وحدها التى تشكل معيار العالمية وتحققها بلا نزاع . وكان الكاتب البرجوازى ، وهو الحكم الوحيد على شقاء الآخرين ، والحكم الذى لا يقف أمامه أحد ليراجعه ، لا يعرف التمزق بين وضعه الاجتماعى ودوره الثقافى»(٣٤) .

أضف إلى ذلك أن بارت قام فيما بعد بدمج منهج اللغويات البنيوية بمفاهيم التحليلية الماركسية ليقدم إلينا أنماطا فريدة من التحليل السميولوجى «للأساطير» الفرنسية المعاصرة ؛ وهى فى الواقع دراسة

للأيديولوجيا البرجوازية الفرنسية من واقع الحياة اليومية[٣٥] . ولكن ليس من شك فى أن التقاء بارت بالتحليل البنيوى للغة كان هو العامل الحاسم فى تحويل نظرته من المضامين الأدبية ؛ سواء أكانت ذات دلالة نفسية كما هو الحال فى دراسته عن «راسين» ، أم اجتماعية ، كما هو الأمر فى دراسته عن تاريخ «الكتابة» وتحليل «الأساطير» البرجوازية المعاصرة ، إلى نسق من الرموز والعلامات . إن هذا التحول سوف يكون السمة الأساسية لمدرسة «الخصوصية» الأدبية ، كما سوف يكون العامل الأول فى طرح موضوع الكتابة والنظر إليها بوصفها الإشكالية المحورية التى تتحدد فى ضوئها ماهية الأدب .

ولا شك أن تيار الخصوصية الأدبية هو أقرب المحاولات إلى طبيعة الصناعة الأدبية . ونظراً لالتصاقه بالمنهج اللغوى الذى يتخذه نموذجا ومثالا ، فهو أكثرها بعداً عن الإطار المرجعى من حيث المضامين التاريخية والاجتماعية للنصوص . ولقد تعددت الدراسات ، بل الترجمات والتطبيقات ، فى هذا المجال ، بدءاً من دراسة بروب عن «مورفولوجيا الحكاية» ، ودراسات جريماس ، أستاذ السيميا نطيقا البنيوية ، عن «البنية الفاعلة» (structure actantielle) ، وكلود ـ ليفى ستروس ، مؤسس الأنثروبولوجيا البنيوية ، عن بنية الأسطورة . ولكن ربما كانت أهم الدراسات التى تسترعى الانتباه فى هذا المجال ما قدمه رولان بارت وتودوروف وبريمون وجيرار جنيت[٣٦] من إسهام فى تحديد فن بناء القص وتحليل وظائفه على أساس من المبادىء الصورية والإجرائية . ولما كان من الصعب إجمال القول عن هذه الدراسات ، وخصوصا أننا نعنى هنا بإبراز العلاقة بين الممارسة النقدية لرواد المدرسة الجديدة والمعتقدات الأيديولوجية التى يحاولون إسقاطها على هذه الممارسة ، فإننا سوف نكتفى بالإشارة إلى دراسة تودوروف عن «البويطيقا»[٣٧] .

إن البويطيقا ، أو ما يمكن تسميتها «بالأدبية» ، هى الدراسة التى تعنى بتحديد «الخصائص العامة للخطاب الأدبى» لا من حيث تواجدها المباشر فى المؤلفات الفعلية ، ولكن بماهى تعبير عن بناء صورى مجرد ، قابل للتحقق من خلال هذه المؤلفات . هى ـ كما يقول تودوروف ـ «جدول الإمكانات الأدبية» ، وموضوعها «حرفية الدلالة» (littéralité) ، ووظيفتها ـ كما هو وضع الفونيمات فى الفونولوجيا ـ إدراك «عمل» هذه الدلالة داخل نسق الدلالات التى تشكل الخطاب الأدبى الممكن . يقول تودوروف :

«سوف نعد الحرف والعلامة اللغوية أساساً لكل أدب ، ومن ثم سوف تكون إحدى نتائج هذا القرار ، أن معرفة الأدب ومعرفة اللغة شيئان متلازمان»[٣٨] .

ولكن إذا كان موضوع علم اللغويات هو اللغة ، فإن موضوع البويطيقا يظل الخطاب الأدبى ؛ الأمر الذى يربط بين البويطيقا وعلم البلاغة (rhétorique) . ويعنى تودوروف فى أول الأمر ، بتحديد بعض «الأنماط العامة للكلام» انطلاقا من الوحدة الأساسية المشتركة بين البويطيقات وعلم اللغة ؛ ألا وهى «الجملة» .

غير أن تودوروف يرى أنه لكى نستطيع تحديد خصائص الأنماط الكلامية قبل رؤيتها مندمجة فى المؤلفات الأدبية ، علينا أن نميز أولاً بين «الملفوظ» (énoncé) وعملية التلفظ (énonciation) ، نظراً لارتباط هذه الأخيرة بعناصر غير لفظية ، كشخصية «المرسل» ، أى المتكلم ، أو الكاتب ، وشخصية «المرسل إليه» ، أو المتلقى ، وأخيراً السياق الذى تتم خلاله عملية التلفظ . ثم علينا ثانيا التمييز داخل الملفوظ نفسه بين «مرجعه» (référent) و«حرفيته» . والمقصود بالمرجع قدرة العلامة اللغوية على الإيحاء بما يتعداها ؛ وبالحرفية قدرة العلامة على عدم تجاوز عملية الإدراك الذاتى وعدم التعدى .

ويحدد تودوروف ، انطلاقا من هذا التمييز المزدوج ، أنماطاً ثلاثة من الكلام : نمطا يُبرز الجانب المرجعى من الملفوظ ، ونمطاً يُبرز حرفيته أو دلالته المباشرة ، ونمطا ثالثا يفصح عن عملية التلفظ نفسها . ومن ثم نرى أن النمط المرجعى يرتبط بضرب من الخطاب المتجاوز أو المتعدى ، حيث تلعب الدلالة دور الوسيط غير المرئى بين المعنى والواقع ؛ وهو الخطاب الذى يقابل فى البويطيقا القديمة اصطلاح «القص» (narration) فى تعارضه مع اصطلاح «الوصف» ، نظراً لعدم التقابل بين تتابع الكلمات فى عملية الوصف ، وتتابع الأجزاء أو تفصيلات الشىء ، موضوع الوصف ، فى الواقع . ولا شك أن هذه القابلية المرجعية كانت تعد من قبل الخاصية الأولى للخطاب ، كأنما لا تعدو حرفية الدلالة مجرد كونها «ثوبا للفكر» أو للمدلول .

أما نمط الحرفية فيشمل الخطاب المجرد أو العمل ، القائم على ضرب من الاتفاق الاصطلاحى أو الرمزى ، والخطاب المجازى ، موضوع الأدبية ؛ ذلك إذا أخذنا فى الحسبان كون هذين النمطين من الخطاب غير متعديين . ويشمل الخطاب المجازى ، الذى يهمنا هنا ، ثلاثة أشكال رئيسية : «التكرار» ؛ وهو ارتباط الملفوظات بعلاقة تطابق ؛ و«المعارضة» ، حيث تقوم العلاقة على التضاد ؛ وأخيراً «التدرج» ، حيث تتم عملية مقارنة كمية ، سواء إلى أكثر أو إلى أقل . ومن ثم يرتبط الشكل المجازى بالحرفية ، ولا يصبح هناك تعارض بين معنى المجاز ومعنى الحرفية ؛ الأمر الذى يجعل من الصور البلاغية تجسيداً لحرفية العلامات[٣٩] .

كما يعنى تودوروف ـ بجانب هذه الأنماط الكلامية التى تتفرع إلى أنواع أخرى متعددة ، كالخطاب الشخصى ، والخطاب التقييمى ، والخطاب العاطفى ، والخطاب التقديرى ـ بتحديد أنماط «الرؤية» الفنية ، التى أشار إليها أول ما أشار «جان بويون» (J. Pouillon) فى كتابه عن «الزمن والرواية» ؛ وهى الرؤية «من الخلف» ، والرؤية «مع» ، والرؤية «من الخارج» . غير أن تودوروف يعنى ، فى المقام الأول ، بالتمييز بين تمثيل الراوى فى عملية القص وعدم تمثيله ؛ إذ إن هناك فرقا كبيراً بين قصة تُبرز عملية صياغتها وقصة لا تبرز هذه العملية . وتتمثل هذه الأخيرة فى حالة الرؤية «من الداخل» ، حيث تكون الشخصية الروائية معروفة وبلا أسرار أو غموض بالنسبة للراوى ؛ كما تتمثل فى حالة الرؤية «من الخارج» ، حيث تكون الشخصية مجهولة النوايا ، ولا يمكن إدراكها من قبل الراوى إلا من خلال سلوكها وأفعالها . كما يتجلى هذا النمط ، الذى لا يبرز فيه الراوى ، فى الأعمال الدرامية ، حيث يلعب الحوار دوراً رئيسياً . أما بالنسبة لتمثيل الراوى ، فيظهر بوضوح فى القص الذى يتم على لسان شخص المتكلم ؛ ويسمى تودوروف

هذا النمط من الصياغة « كتابة » ، لاختلافه عن أقوال أو « كلام » الشخصيات ؛ فالراوى ، فى الحقيقة ، لا يتكلم وإنما يقص ، وعملية القص ليست رؤية أو وجهة نظر ، وإنما هى كتابة ، أى مظهر من مظاهر « الوعى باللغة »(٤٠) .

ولكن يبدو أن موضوع الرؤية بالنسبة لرواية الأحداث وارتباطها بمنظور الشخصية لم يعد من الموضوعات التى يعنى بها النقد المعاصر ، نظراً لارتباط هذه القضية بمفهوم الرواية الواقعية أو الرواية النفسية ، حيث تلعب الشخصيات دوراً حيويا ورئيسيا ، ونظراً أيضا لأن هذين النمطين قد شهدا مؤخراً أكبر قدر من الهدم والتجريح على أيدى دعاة الرواية الجديدة . يقول تودوروف فى ذلك :

« إن الأدب ، بعد الاستخدام المحموم للطرائق التى ولدها إدراك أبعاد الرؤية لدى مجموعة من الكتاب ، ابتداءً بهنرى جيمس ، وانتهاء بفوكنر ، لم يعد يُعير هذا الموضوع الاهتمام نفسه . وربما يرجع السبب فى ذلك إلى أن اتجاها محدداً فى الكتابة الحديثة لم يعد يُعنى بإظهار شىء ما ؛ لقد أصبحت الكتابة خطاباً ، لا يسعنا إلا سماعه »(٤١) .

ويُعنى تودوروف ، بعد ذلك ، بتحليل « نظام القص » وإبراز وحداته أو مكوناته المنظمة . ومن ثم يتضح له أن هناك علاقات تربط بين هذه الوحدات ، وتخضع لقاعدة إدماج أو تضمن منطقية ، تقوم إما على معيار كمى (هيمنة نمط غالب من العلاقات على تنظيم الوحدات) ، وإما على معيار كيفى (ظهور علاقات معينة بين الوحدات فى أوقات مختارة) . ويرد تودوروف نظام العلاقات المهيمنة على الوحدات ، التى تحدد دلالة هذه الوحدات داخل نسق القص ، إلى مجموعة من المبادىء تلعب دور السببية .

وتشمل هذه المبادىء « النظام المنطقى » ، حيث تهيمن العلاقة العلية . وأهم تقسيماتها : « علية الأحداث » ، حيث لا يتم حدث فى قصة أو رواية إلا نتيجة لحدث سابق ، ومبرراً لأحداث لاحقة ؛ « والعلية النفسية » ، حيث تهيمن الشخصية ، وتلعب خصائصها النفسية دوراً فاعلاً بدلا من الأحداث ؛ « والعلية الفلسفية » ، حيث تمثل الأحداث رموزاً لأفكار ومفاهيم تلعب دور الموجه الفعلى ؛ ويتجلى هذا النمط الأخير فى القصة الفلسفية . وكذلك تشمل هذه المبادىء « النظام الزمنى » ، حيث يتبع كل نظام قص خاضع لمبدأ السببية نظاما زمنيا ؛ ولكن هذا الأخير غالبا ما يكون متضمنا فى النظام السببى ، نظراً لاختلاط النتيجة ـ كما يذهب بارت ـ بالحدث اللاحق . ويظهر النظام الزمنى بوضوح فى الرواية الكلاسيكية ، وذلك من خلال توقف أو تحول مفاجىء فى تسلسل أحداث الرواية ، سواء بالتطرق إلى أحداث فرعية أو جانبية ، أو بواسطة قلب الأحداث ، كالبدء بالنهاية مثلاً ؛ وكذلك من خلال تعدد الرؤى ، حيث تقوم شخصيات متعددة برواية الحدث نفسه ، كل واحدة من منظورها الخاص . غير أن أشهر الروايات التى تعطى الأولوية للتسلسل الزمنى على التتابع العلى هى ـ لا شك ـ رواية « يوليس » لجيمس جويس . كما أن هناك نظاما زمنيا خاصا بعملية السرد أو القص نفسه ، وهو زمان الأفعال الذى ينظم النص ، والذى يختلف تماما عن الزمان الممثّل أو المرجعى . وليس من شك ، فى أن النظام الزمنى ملازم لعملية القص خصوصا ما يتبع منها مبدأ العلية ؛ غير أنه يمكن تصور نوع من القص لا يخضع للزمان ، أو يضمحل فيه الزمان إلى درجة كبيرة ، مثل السيرة الذاتية ، التى تغلب فيها العلية النفسية على مفهوم الزمان المرجعى(٤٢) .

وأخيراً تشمل هذه المبادىء « النظام المكانى » ؛ وهو فى الواقع لا يخص عملية القص بقدر ما يخص فن الشعر ، حيث تتقلص العلاقات الزمنية والمنطقية إلى أقصى درجة . وتتلخص البنية المكانية ، وفقا لدراسات جاكبسون عن الشعر ، فى عملية توزيعية للجمل داخل النص فى أشكال « تناسق وتعارض وتواز وتدرج » . غير أن هناك ، مع ذلك ، نظاما مكانيا له دلالته على مستوى المرجع ، وهو ما يعرفه فن الخطابة التقليدى تحت مسمى الوصف ، ويشمل « الطوبوغرافيا » أو وصف المكان ، و« البروزوبوغرافيا » أو وصف المظهر الخارجى . غير أن الطابع المكانى الملازم لحرفية العلامة فى الشعر يمكنه أن يبرز من خلال مؤلف نثرى إذا خضعت تركيبته للنظام نفسه ؛ وهو ما يظهر بجلاء فى رواية بروست الشهيرة : « البحث عن الزمان الضائع »(٤٣) .

ويعنى تودوروف ، بعد ذلك ، بقضية بناء أو تركيبة القص ، انطلاقا من النمط الغالب ، وهو النمط الخاضع لمبدأ السببية . والسؤال المطروح فى هذا المبحث ، الذى يعنى به أيضا بصفة خاصة كل من بارت وجيرار جينيت ، هو كيف يتم توليف وحدات القص أو نظمها فى تشكيلها لما يمكن تسميته بالحبكة . إن هذا التوليف يتم فى نظر توماشفسكى ، أحد رواد المدرسة الشكلية الروسية ، على أساس من « الموضوعات المقيدة » ، المقابلة « للوظائف القطبية » عند رولان بارت ؛ غير أنه يجب أن يؤخذ فى الحسبان كذلك « الموضوعات الحرة » ، أو ما يسميه بارت « الوظائف المساعدة » . (catalyses)

ويقترح علينا تودوروف تقسيم عناصر القص إلى مستويين : « مستوى الجملة » ، التى تمثل أصغر وحدة حَدَث ممكنة ، « ومستوى المقطع » ، الذى يتكون من عدة جمل تعطى انطباعا بتوافر حكاية ما . وغالبا ما يتم تشكيل هذه المقاطع فى صورة تسلسل تتدرج فيه الواحدة تلو الأخرى من غير اندماج ، أو على شكل تبادل بين جمل المقطع الأول والمقطع الثانى . ويتيح لنا تحليل المقاطع إبراز ثلاثة مستويات عُليا مهمة ؛ وهى مستوى « التركيب اللغوى » الخاص بتسلسل الجمل والمقاطع واندماجها ؛ ومستوى « التفسير السيمانطيقى » (مثل الإيذاء أو ارتكاب الخطيئة) المرتبط إما بالأفعال وإما بالصفات ؛ وأخيراً مستوى « التمثيل الكلامى » ، حيث يمكن تحقق التراكيب اللغوية الموجودة فى المقاطع بواسطة أنماط الكلام المختلفة : النمط المرجعى ، أو نمط الحوار ، أى الأسلوب المباشر . كما أن التحقق اللفظى غالبا ما يتطابق مع التحقق الدلالى (السيمانطيقى) . أما وحدة القص فتتم فى النهاية من خلال اللغة(٤٤) .

بيد أن هذا التحليل للجمل والمقاطع لا يكتمل عند تودوروف إلا بإضافة أبعاد « التحول » ، و« الصيغ » ، و« التعرف » . أما التحول فهو خاص بتغيير الفعل فى الجملة . ولقد لاحظ تودوروف ، فى هذا الصدد ، أن تحول الجملة من المبنى للمعلوم إلى المبنى للمجهول يتيح ، وفقا لدراسة الناقد الألمانى أندريه جولز ، تمييز عالم القصة

الخيالية عن عالم القصة الواقعية ؛ إذ إن السؤال المطروح فى القصة الخيالية هو : ماذا حدث للأمير؟ الأمر الذى تترتب عليه فلسفة أخلاقية تقوم على المعاناة ؛ فى حين أن السؤال المطروح فى القصة الواقعية هو : ماذا فعل حينئذ الأمير؟ الأمر الذى يرتبط بأخلاقيات الفعل والحركة . أما صيغ الفعل فتدل على طبيعة الأفعال . ومن هنا كانت صيغة المضارع تعطى الانطباع بأن الحدث الذى تشير إليه الجملة قد وقع فعلاً . أما الصيغ الأخرى ، كالشرط والتقدير والإلزام ، فترتبط بمقاييس أخرى تشير إلى ضرب من الوجود الممكن . أضف إلى ذلك أن ربط صيغ الفعل ببعض الأشكال الأدبية المبسطة ، التى عُنى كذلك بدراستها أندريه جولز ، يتيح لنا تحديد خصائصها العامة . يقول تودوروف فى هذا الصدد :

« تُصور الأسطورة ، وفقا لجولز ، حياة نموذجية ، حياة قديس ؛ كما أن رد فعل القارىء المتضمن فى النص نفسه هو المحاكاة : إننا بصدد إلزام إذن ؛ بصدد نظام مرتبط بالطريقة التى يجب علينا التزامها فى سلوكنا . أما القصة الخيالية فهى ، على العكس من ذلك ، لا تروى لنا ما حدث حقا ، ولكن ما نتمنى أن يحدث ؛ إننا بصدد أمنية ، بصدد صيغة تمنٍّ إذن ؛ وبالنسبة للحولية فلا تذكر إلا أحداثا وقعت فعلا ؛ نحن هنا بصدد إثبات وصيغة تقرير»[٤٥] .

تبقى ظاهرة التعرف ، التى تعتمد ـــ وفقا لاصطلاحات الكاتب ـــ على « جملتين » مقابلتين للخطّى الجهل والمعرفة قبل انفراج الحبكة وبعدها . وإذا كان التعرف يرتبط عند أرسطو بالجزء الأخير فحسب من الحبكة ، فنحن كذلك ، عند تودوروف ، بصدد « الشىء نفسه » ، وكل ما فى الأمر أن شخصا أخطأ تفسير الجملة الأولى . ويساعد التعرف على تحديد هوية شخص بعد التباس أو خطإ ما ، أو على اكتشاف حدث معين بعد سوء تقدير أو تفسير . ومن ثم كان ارتباط التعرف بموضوع الرؤية ؛ فهذه الأخيرة ليست إلا الطريقة التى يصل بها خبر ما إلى علم القارىء ، وليست ـــ من ثم ـــ إلا رؤية الراوى أو طريقة إدراكه له . كما أن التعرف يفصح عن الكيفية التى تدرك بها الشخصيات أحداث القص ؛ الأمر الذى لا يتجاوز ، فى أبسط أنواع القص ، نمطين من الإدراك : « النمط الخاطىء » ، « والنمط الصحيح » ، أو النمط الظاهرى الذى عليه أن يختفى لتظهر الحقيقة[٤٦] .

ويعترف تودوروف ، فى ختام هذه الدراسة ، بأنه لا يقدم لنا « القواعد الكاملة » للقص ، وأن النموذج اللغوى المقترح لا يأخذ فى الحسبان إلا نوعاً واحداً من القص ، هو الذى يعتمد على الحبكة . كما أن البويطيقا ، فى نهاية المطاف ، ليست مجرد منهج وموضوع ، إذا سلمنا بأن موضوع البويطيقا هو الأدب أو الأدبية . إن « موضوع » البويطيقا ، فى الواقع ، **هو منهجها نفسه ؛ فالمنهج الذى تحدده من خلال الخطاب ، والذى يعتمد فى تطوره على موقعه من مختلف الأنماط العلمية الأخرى للخطاب ، وعلى رأسها النمط اللغوى ، هو الخطاب الأدبى نفسه ، أى الخصائص العامة التى تحدد الواقع الأدبى** وتصوغه فى نسق لغوى ، أكثر من خضوعها لهذا الواقع نفسه وتأثرها به[٤٧] .

***

هكذا تتحقق أسطورة « الثعبان الذى يعض ذنبه » ، ونعود مرة أخرى إلى قضية اللغة وهيمنتها على مختلف فروع المعرفة الإنسانية ، ابتداءً من النصف الثانى للقرن العشرين . ولا غرابة فى ذلك ؛ فقد كان لكل عصر ولع بعلم معين يكون بمثابة النموذج والمثال بالنسبة للعلوم الأخرى ؛ ففى القرن السابع عشر كان النموذج الرياضى هو السائد والرائد فى مجال المعرفة ، وكان الارتباط وثيقا بين المفاهيم الرياضية ومفاهيم الأنطولوجيا التى تقيم نمط الحقيقة على معايير جوانية مستقلة عن الواقع ؛وفى القرن الثامن عشر تحررت الرياضيات ، بفضل نيوتن ، من إسار الميتافيزيقا ، وأصبحت مجرد منهج لقياس الظواهر ؛ومن ثم كان تألق علم الفيزياء خلال هذا القرن ، وسيطرته على مجمل عملية التصور الفكرى فيه ؛ أما بالنسبة للقرن التاسع عشر ، عصر التطور والعلوم التجريبية ، فلقد ترعرعت فيه علوم الحياة ، **وأصبحت مع المنهج التاريخى مثلاً يقتدى من قبل معظم العلوم الإنسانية** .

ولا شك أن هيمنة اللغة على مناهج النقد الأدبى المعاصر أمر مشروع ، وقد تكون ضرورة تفرضها طبيعة الدراسات الأدبية ، خصوصا إذا أخذنا بأن ما يميز الخطاب الأدبى عن الأنواع الأخرى للخطاب هو ، فى نهاية المطاف ، **لغته الخاصة** . وقد يكون أيضا تعدد المضامين من عمل أدبى إلى آخر ، واختلاف الظروف التاريخية والاجتماعية التى تشكل المواقف التى يتم فيها إنجاز هذه الأعمال ، أحد العوامل المهمة التى تدفع إلى حصر الدراسات الأدبية فى نطاق الأنماط والأشكال التى يسهل تحديدها وتصنيفها فى شكل أنساق وقواعد صورية عامة . بل إننا نقبل ما هو أكثر من هذا ، ونجده عاملا خصبا وفعالا ؛ نحن نقبل الفصل الذى يقيمه النقدالبنيوى بين المؤلف وعمله الفنى ، ونقبل مبدأ استقلالية عملية الكتابة إذا نظرنا إليها نظرة دينامية ؛ إذ إنه ليس من شك فى أن دور الناقد لا يقتصر على شرح العمل الأدبى وتفسير نوايا الكاتب وأغراضه ؛ فما يريد أن يقوله الكاتب أو يخطه على الورق شىء ، وما يقوله النص ـــ المتجدد دوما وفقا للقراءة التى نُخضعه لها ـــ شىء آخر . ومن ثم نؤيد موقف بارت حينما يقول :

« يمكن القول إن الكتابة هى بناء هائل للعلاقات بين القول(le dire)والملفوظ(le dit) . وإذا كان الأدب والكتابة قد اتجها طوال الحقبة الكلاسيكية صوب الملفوظ ، فإن الاهتمام يتجه حاليا ، بفضل الحداثة التى تدعمها علوم اللغة والسميولوجيا ونظرية النص والتحليل النفسى ، لاجدال صوب القول . ومن ثم كان ظهور نظرية للتلفظ (énonciation)من خلال الكتابة فى معظم دراساتنا المعاصرة»[٤٨] .

غير أن الغريب هو الموقف المتطرف ، الذى تؤدى إليه حتما نظرية « السيادة » اللغوية ، وهو الانزلاق إلى مفاهيم مادية الكتابة . فها هوذا

جاك دريدا[٤٩] يدعو إلى مشروعه الفريد فى « **الجراماتولوجيا** » ، بغية وضع حد لنظرية فرديناند دى سوسير ، الذى يعطى الأولوية للغة المنطوقة على الكتابة . إن سوسير ، فى نظر هذا الكاتب ، لا يخرج عن المفاهيم التقليدية ؛ مفاهيم أفلاطون وأرسطو ، حينما يعد الكلام أساساً للغة ، وأقرب إلى « صوت » النفس ، وأكثر التصاقاً بالمعنى والمفهوم والتصور ؛ وهو الأمر الذى يجعل سوسير يعد نظام الكتابة ورموزها مجرد تمثيل أو تصوير للعلامات الصوتية . ومن ثم يعتقد دريدا أن نقده هذا يعطيه « **الوسيلة المؤكدة لهدم الفكرة الشمولية الكبرى ــ ألا وهى مفهوم العلم والميتافيزيقا المرتكزين على اللوغوس ــ التى نشأت فى ربوعها كل مناهج الغرب فى التحليل والشرح والقراءة والتفسير ، من غير أن تُطرَح قضية الكتابة بطريقة جذرية** »[٥٠] .

وليس من شك فى أن الاهتمام بمادية الرمز الكتابى ، بالنسبة لدريدا ، هو نوع من رد الفعل ضد قضية التصوير والمحاكاة التى تعطى الأولوية أو الأسبقية الزمنية ، حتى من خلال نظرية سوسير اللغوية ، للمدلول على الدال . كما أن أسبقية التصور ترتبط كذلك ، من خلال المنظور الفينومينولوجى ، بمفهوم الذات أو الشعور فى اتصاله المباشر باللغة « الطبيعية » أو الرموز الصوتية ، التى ينبثق من خلالها انبثاق المصدر المبدع ؛ فى حين تلعب العلامة الكتابية ، من خلال هذا المنظور نفسه ، دور الأداة الاعتباطية ، التى لا تخضع لمنطق محدد . ومن ثم كان اهتمام دريدا بمحو هذه المسافة بين اللغة المنطوقة والعلامة المكتوبة ، واهتمامه بإبراز مفهومه الجديد « الأثر الكتابى » (trace scripturale) فى قدرته على تجاوز الحدود الفردية ، حفاظاً على المعنى (retention) عن طريق « التكرار » (répétition) ، وكشفاً له عن طريق « الإرجاء » الفرقى (différance)[٥١] .

ولكن إذا كان دريدا يرمى بمحاولته الجذرية هذه إلى تجاوز المناهج الفينومينولوجية والبنيوية على السواء ، فإن مفهوم الكتابة من حيث استقلاليته عن إشكالية الذات والقصد ، ومن حيث استثماره من جانب إنتاجيته ، لا يتم تحققه إلا فى هذه المسافة الفاصلة بين الفينومينولوجيا والبنيوية ، التى تشكل « القطيعة المعرفية » ــ كما علمنا إياها جاستون باشلار ــ الضرورية لبلورة إشكالية البنيوية . فالبنيوية فى منحاها وغايتها إشكالية تقوم على أولوية النسق اللغوى أو الخطاب بالنسبة للتصور وإنتاج المعانى ؛ أى أنه إذا كانت الفينومينولوجيا ترى أن الوجود لا معنى له فى غياب الشعور المؤسس للمعنى ، فإن البنيوية ، التى سرعان ما تستثمر ممارسات التحليل النفسى الفرويدى ، وممارسات التحليل الاقتصادى الماركسى ، تردنا ، إن صح هذا التعبير ، إلى الجانب الغائب من المعنى ، أى إلى هذا الموجود اللا موجود ؛ لأنه لا وجود له خارج عملية بنائية ، تسمح بإبراز الكامن وتجاوز الظاهر . ومن ثم تنشأ هذه المسافة العميقة بين الأثر الأدبى فى ضمير صاحبه أو كاتبه ، أو فى مرآة عصره ، وهذا الأثر نفسه فى عين قارئه أو ناقده . لا غرابة إذن ألبتة فى دعوى بيير ماشرى عن ازدواجية الخطاب الأدبى والخطاب النقدى :

« إن ما يمكن قوله عن العمل الأدبى بعد علم ودراية لا يختلط ألبتة مع ما يخبره هو عن نفسه ؛ إذ إن كلا الخطابين ، بالرغم من تجاورهما على هذا النحو ، ليسا ذا طبيعة واحدة . إنه لا يمكن توحيد هذين الخطابين لا شكلا ولا مضمونا . ومن ثم علينا أن نقيم بين الناقد والكاتب اختلافا جذريا منذ البداية . غير أن هذا الاختلاف ليس مجرد فرق بين وجهتى نظر حول موضوع واحد ؛ فهو الإقصاء الذى يفرق بين نوعين من الخطاب ليس بينهما شىء مشترك . إن العمل الأدبى ، كما كتبه مؤلفه ، ليس بالضبط العمل الأدبى كما يفسره الناقد . لنقل مؤقتا : إن الناقد يقوم بواسطة لغة جديدة بتفجير اختلاف فى قلب العمل الأدبى ، اختلاف يُظهر هذا العمل على غير ماهو عليه »[٥٢] .

إن تجاوز الظاهر ، كما توضحه لنا « أركيولوجيا » الخطاب عند ميشيل فوكو ، هو تجاوز الاستمرارية التى تمثلها بالنسبة إلينا الوحدات المنظَّمة ، والأنواع المألوفة ، والمعطيات الجاهزة فى مختلف المجالات العلمية . ومعنى هذا أنه علينا أن نضع حدا للخطية التى تبرز لنا فى صورة تاريخ علم من العلوم أو موضوع من الموضوعات ، **إذ إن مجال الخطاب ليس إدراك موضوع معين فى تطوره عبر التاريخ ، بقدر ماهو إدراك لائتلاف أنواع الخطاب وافتراقها قرباً وبعداً عن هذا الموضوع** ، مثلما كان الأمر فى دراسات الكاتب عن « **تاريخ الجنون فى العصر الكلاسيكى** » ، و « **الكلمات والأشياء** »[٥٣] ، وغيرها ، حيث كانت هناك أنواع مختلفة من الخطاب : سياسية واجتماعية وأخلاقية وعلمية تتجاور وتكاد تختلط أحيانا ــ وهذه سمة الخطاب الأيديولوجى ــ ولكن حول موضوع متحرك ومتغير ؛ إذ لا استمرارية فيه ولا تطور مادام لا يشكل الموضوع نفسه الذى يتناوله كل خطاب ، ويُنتجه إنتاجاً ، من خلال إشكاليته المحددة .

نقصد بذلك أن مبدأ القطع أو « القطيعة المعرفية » ، الذى يضع حداً للأنساق المسبقة يُناط به تحديد جُمّاع القواعد المنتجة للملفوظات أو المنطوقات ، لا من حيث هى « وثائق » دالة أو معبرة عن أغراض مجموعة بشرية وآمالها ومطامحها فى حقبة من الحقب ، بل بوصفها « آثارا » علينا أن نفك رموزها ، وأن نعيد ترتيبها وتفسيرها بهدف الوصول إلى استخلاص قواعدها التنظيمية الكامنة ، التى تشبه فى وظيفتها وظيفة الأنساق اللغوية التى تقوم على تراكم الممارسات الجماعية اللاواعية ، أكثر من قيامها على الإنجازات الفردية المحددة[٥٤] .

****

هكذا يتضح لنا أن النقد الفرنسى المعاصر ، وبصفة خاصة ما اصطلح المتخصصون على تسميته « **بالنقد الجديد** » ، وثيق الصلة بالعلوم الإنسانية ، ومن ثم بالتصورات الفكرية والأيديولوجية الملازمة لها . ولقد رأينا فى تحليلنا لأهم التيارات النقدية المعاصرة فى فرنسا نمطين غالبين : نمطاً يتصل اتصالا مباشراً بفلسفات ومناهج تأخذ فى الحسبان الواقع والتاريخ ؛ ونمطاً آخر يعتمد على أنساق خطابية تسمح له بتجاوز الواقع أو وضعه ، إن صح هذا القول ، بين قوسين . ولا شك أن النمط الأول كان يمثل المرحلة الأولى من النقد الجديد ؛ المرحلة التى كانت تتأثر تأثراً كبيراً بالظاهراتية وتحليلها للشعور وقضية المعنى فى ارتباطها بالوجود والحياة . كما كانت تتمثل فى

ضرب من الماركسية الآلية ، التى حرصت على ربط الإنتاج الأدبى على مستوى المضمون والرؤية الفنية بالتصورات الاجتماعية وحركة توليد المعانى من خلال التطور الجدلى للتاريخ البشرى . أما النمط الثانى ، الذى يواكب هيمنة النظرية البنيوية على الساحة الفكرية ابتداءً من الستينيات ، فيرى أن الواقع لا سبيل إلى إدراكه فى ذاته ، إذ إن « وهم » الواقع هو تماما مثل « وهم الطبيعة » الذى يتصل اتصالا مباشرا بالأيديولوجيات الإمبريقية .

إن النمط الثانى يؤكد انعدام الاتصال المباشر بين الإنسان والواقع ، إذ إن أى اتصال يربط بينهما لا يمكن أن يتم إلا من خلال أنساق علامية متكاملة ، قد قامت فعلا بتشكيل الواقع وشحنه بعالم كامل من الدلالات الظاهرة والكامنة . كما يؤكد هذا النمط الطابع المركب وغير المتوازى للأنساق العلامية المختلفة . ومن ثم نشأت ضرورة إبراز خصوصية البناء أو النظام المتصل بكل نسق علامى ، وعدم إدراجه فى إطار منظور شمولى للمجتمع ، يسهل عن طريقه الانتقال الخطى من نسق إلى آخر ؛ الأمر الذى يؤدى بالضرورة إلى استبعاد الإنسان من مكانته المركزية فى عملية تنسيق الدلالات وترتيبها ، تلك الدلالات التى يشكلها كل نسق .

إن التصور الأول ، القائم على الاتصال المباشر بين الإنسان والواقع ، لا يخص هذه الفلسفات فحسب التى تحدثنا عنها ، وإنما يخص أيضا كل النظريات التكنولوجية التى تهدف إلى السيطرة على الطبيعة والبيئة من غير تثوير للعلاقات الاجتماعية السائدة ، أو على الأقل وضعها موضع التساؤل . لذلك يفترض هذا التصور ، فى ضوء تحليلات توما هربرت لنظرية الأيديولوجيا[٥٥] ، أن **النشاط الفكرى يتم عادة بوصفه وظيفة دلالية أو « سيا نطيقية » ، تقوم على أساس من التطابق بين الدال والمدلول** ، أى بين الرمز والتصور . يقول هذا الباحث :

« يمكننا أن نلاحظ أن الأيديولوجيا الإمبريقية مفتونة فعلا بقضية الواقع الذى يجب على الدال أن يطابقه . ومن ثم كانت نسبة « وظيفة الواقع » المحتومة إلى الإنسان فى صورة منتج ــ موزع للدلالات على مستوى الواقع المتخيَّل فى شكل بيئة للحيوان الإنسانى . إن الإنسان يبرز ، من خلال هذا المنظور ، بما هو حيوان إيكولوجى ، يُنظم بيئته بواسطة مجموعة من الدلالات ؛ الأمر الذى يؤدى إلى قضية ترسيخ هذه الدلالات على أرض الواقع ؛ ذلك الواقع الذى يدرسه علم النفس من خلال مفاهيم التعلم والتكيف ، والذى يؤسس العملية الدلالية وفقا للحاجات والدفعات الحيوية للحيوان البشرى »[٥٦] .

أما التصور الثانى فيرتبط بما يسميه الباحث نفسه **« الأيديولوجيا التأملية »** ، التى يختلط فيها أثران ، هما **« الأثر الاجتماعى »** و **« الأثر اللغوى »** ؛ وهو الاختلاط الذى يُطمس فيه عادة الأثر الاجتماعى ليظهر الإنسان متَضَمناً بوصفه عنصرا دالا فى نظام اتصال علامى . يقول الكاتب :

« يُصبح الإنسان هنا حيوانا اجتماعيا ، أى حيوانا متميزا باللغة ، ومتمكنا من السيطرة على نفسه بفضل هذه اللغة . ومن ثم تصل النظرية الأيديولوجية ــ التأملية للأيديولوجيا بالضرورة إلى النظر إلى العلاقات البين ذاتية بوصفها علاقات طبيعية ، تتحدد طبيعتها ، على وجه التدقيق ، فى صورة طبيعة لغوية للحيوان البشرى بما هو حيوان اجتماعى قادر على تبادل الدلالات المتضمنة فى شفرة »[٥٧] .

ويقصد الكاتب أن الأيديولوجيا الإمبريقية تقوم على **طبيعية العلاقة بين الإنسان والبيئة** ؛ الأمر الذى يفترض مطابقة النظام الفكرى ــ ليكون منتجا وفعالا ــ للقوى الاجتماعية للإنتاج . وتقع **الأيديولوجيا هنا فى تناسى الأرضية التاريخية ــ الاجتماعية للنظام العلامى** ، الذى يربط بين أفراد المجتمع ، ويكون الوسيط بينهم وبين الطبيعة . ويقصد الكاتب بالتصور الثانى أن **الأيديولوجيا التأملية أو الفكرية تسلخ النظام العلامى من أرضيته الاجتماعية التى** تحدد مكانة الذات ــ وفقا لتحليلات جاك لاكان ــ فى سلسلة الدلالات الحاملة للمعنى ، والتى تعد السبب الحقيقى (على المستوى الاقتصادى) فى تحديد هذه المكانة ، والسبب الحقيقى أيضا (على المستوى السياسى) فى تناسيها[٥٨] .

وأخيراً فليس من شك فى أن عناصر « النظرية » الأيديولوجية هذه تتجاوز طبيعة الخطاب النقدى وطبيعة موضوعه ، وهو الأدب ؛ إذ إننا افترضنا أن الفلسفات الظاهراتية والماركسية تبغى إدراك الواقع ، وافترضنا أن المناهج اللغوية تقوم على تناسى هذا الواقع ؛ ونسينا أن الواقع ــ سواء شكل موضوع الأدب (الخدعة المرجعية) أو لم يشكل موضوعه (الخدعة اللغوية أو الخطابية) ــ جزء لا يتجزأ من عالم الرغبة . أين إذن موقع هذه من الخطاب النقدى ؟ لا شك أن محاولة الرد على هذا التساؤل تتطلب مبحثا جديداً فى النقد ، ولا شك أيضا أن هذه المحاولة ستدخلنا من جديد فى « متاهات » الأيديولوجيا .

الهوامش

(١) Roland Barthes, *Essais critiques*. Paris, Ed. du Seuil, 1964, p. 246.

(٢) محمد على الكردى « النقد البنيوى بين النظرية والأيديولوجيا » ، مجلة فصول ، المجلد الرابع ــ العدد الأول ١٩٨٣ .

(٣) Louis Althusser, P. Macherey, J. Rancière, **Lire le Capital.** II tomes. Paris, Maspéro, 1965.

(٤) Jacques Lacan, **Ecrits.** Paris, Ed. du Seuil, 1966.

(٥) Raymond Picard, **Nouvelle critique ou nouvelle imposture.** Paris, J.J. Pauvert, 1965.

(٦) Roland Barthes, **Sur Racine.** Ed. du Seuil, 1963.

(٧) Roland Barthes, "Eléments de sémiologie", in **Le degré zéro de l'ecriture**, Paris, Gonthier (1953, 1964, ed. du Seuil) p. 80.

(٨) Tzvetan Todorov, "La poétique structurale", in **Qu' est-ce que le Structuralisme?** Paris, Ed. du Seuil, 1968, p. 100.

(٩) Charles Mauron, **L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine.** Gap, Ophrys, 1957.
Charles Mauron, **Des métaphores obsédantes au mythe personnel.** Paris, josé Corti, 1962.

يقول بارت مميزا دراسته عن دراسة شارل مورون بصدد الكاتب المسرحى « راسين » : « . . . توجد فعلا دراسة نفسانية ممتازة لراسين ، وهى دراسة شارل مورون ، الذى أدين له بالكثير ؛ ذلك لأن التحليل الذى أقدمه هاهنا لا يخص ألبتة راسين ، **وإنما البطل الراسينى فقط ؛ فهذا التحليل لا يرتد من العمل الأدبى إلى المؤلف ، ولا من المؤلف إلى العمل الأدبى** ؛ إنه تحليل مغلق عن قصد ؛ فلقد استندت إلى عالم راسين التراجيدى ، وحاولت وصف أشخاص مسرحه (الذين يمكن ردهم بسهولة إلى مفهوم مجرد ، وهو مفهوم : الإنسان الراسينى) ، من غير الرجوع إلى أى مصدر من هذا العالم (منبثق مثلا من التاريخ أو السيرة الذاتية) » .

انظر ، ص ٩٠ Roland Barthes, **Sur Racine, op. cit.,**

(١٠) عبد الله العروى ، **مفهوم الأيديولوجيا** . المركز الثقافى العربى ــ الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٨٣ . يستشهد الكاتب بإنجلز فى تفسير الأيديولوجيا بمعنى « الوعى الزائف » . يقول إنجلز : « إن الأيديولوجيا عملية ذهنية يقوم بها المفكر وهو واع ، إلا أن وعيه زائف ؛ لأنه يجهل القوى الحقيقية التى تحركه ، ولو عرفها لما كان نكره أيديولوجيا » . . . ، ص ٣٤ .

(١١) Lucien Goldmann, **Le dieu caché.** Paris, Gallimard, 1955, p.193.

(١٢) Lucien Goldmann, **Recherches dialectiques.** Paris, Gallimard, 1959, p. 17.

(١٣) Lucien Goldmann, **Le dieu caché., op.cit.**

(١٤) Lucien Goldmann, **Introduction à la philosophie de Kant.** Paris, P.U.F., 1948 et Gallimard, 1967.

(١٥) Lucien Goldmann, **Pour une sociologie du roman.** Paris, Gallimard, (Idées) 1964.

(١٦) لقد عولج هذا الموضوع بالنسبة للرواية المصرية فى كتاب الدكتور أحمد الهوارى : « **البطل المعاصر فى الرواية المصرية** » دار المعارف ، ١٩٧٩ .

(١٧) Salwa Matar, **Le sens de l'action dans l'oeuvre romanesque de Malraux.** Maitrise, Univ. d'Al exandrie, 1973, pp.405-411.

(١٨) يمكن الرجوع إلى دراسته عن آلان روب ــ جرييه :
Jacques Leenhart, **Lecture politique du roman La jalousie d'Alain Robbe-Grillet.** Paris, Ed. de Minuit, 1973.

(١٩) يميز جان ــ كلود كوكيه بين « السميوطيقا اللغوية » عند جاكبسون و« السميوطيقا التحليلية » عند جوليا كريستيفا ، فيقول : « إننا نرى إذن فاصلا بين السيموطيقا الإعلامية ونوع آخر يسمى « سيميوطيقا تحليلية » ؛ إلا أن هذه الأخيرة ، على الرغم من عدم إنكارها لضرورة الأولى ، تعنى فى نهاية المطاف بالأثر الحتمى للتحليل النفسى الذى يحدد وضع الذات فى إطار ممارسة دلالية محددة . وليس من شك فى أن رفض « الذات العارفة » ، أو على وجه التحديد الذات الديكارتية ، وما يرتبط بها بالضرورة من ثبات المعنى وواحديته وامتلائه ، سوف يعد أحد الأسس التى يقوم عليها التحليل السيموطيقى عند جوليا كريستيفا » .
انظر :
Jean-Claude Coquet, **Sémiotique littéraire. Contribution à l'analyse sémantique du discours.** Mame, 1973, p.9.

أضف إلى ذلك أن اصطلاح « الدلائلية » هو مايستخدمه الباحث العربى المنصف عاشور ، الذى يصف اتجاه « كريستيفا » بقوله : « فالمنحى الذى توخته (كريستيفا) يتصف بالإيغال فى العودة إلى الفلسفة والتحليل النفسى والمادية ومفاهيم الإنتاجية والتحويلية لمادة البناء العلامى فى سياق النص . ولئن كان ذلك مجديا فى بلورة جوانب طريفة فى الوصف ، لقد يخل بالوظيفة المحورية التى تنعقد حولها مختلف أهداف الدلائلية واللسانيات فى جانبها النقدى والاستقرائى ، وتتحول المعرفة العلامية من سياق المخبرين بالكلام وفى النص ــ من سياق القراء والكاتب ــ إلى سياق ما بعدى » . انظر « مشروع تنظيرى فى وصف الدال بين القراءة والكتابة ــ إجراء شكل الشكل » ، **مجلة فصول** (الأسلوبية) المجلد الخامس ، العدد الأول ١٩٨٤ ، ص ٩٧ .

(٢٠) Julia Kristeva, **La révolution du langage poétique.** Paris, Ed. du Seuil, 1974, pp. 83-84.

(٢١) Julia Kristeva, "Le sujet en procès", in **Artaud.** Paris, U.G.E., 1973, pp.43-108.

(٢٢) Antonin Artaud, **Oeuvres complètes.** Paris, Gallimard, 1956, p.68.

(٢٣) G. Deleuze et F. Guattari, **L'Anti-Oedipe.** Paris, Ed. de Minuit, 1972.

(٢٤) Claude-Lévi Strauss, **L'Anthropologie structurale.** Paris, Plon, 1958.

(٢٥) Mohamed El Kordi, "L'interdit et la transgression dans la pensée de Georges Batailles, in **Bulletin de l'Univ. d'Alex.**, 1979.

(٢٦) Julia Kristeva, **loc., cit.,** pp.80-81.

(٢٧) Antonin Artaud, **Le théâtre et son double.** Paris, Gallimard, 1938 et 1964.

(٢٨) Michel Foucault, **Histoire de la folie à l'âge classique**, Paris Gallimard, 1972.

(٢٩) Jean-Paul Sartre, **Qu'est-ce que la littérature?** Paris, Gallimard, (Idées) N.R.F., 1948, p.79.

(٣٠) Jean-Paul Sartre, **Baudelaire.** Paris, Gallimard, (Idées), 1947.
Jean-Paul Sartre, **L'idiot de la famille.** Gustave Flaubert. Paris, Gallimard, 1972.
Jean-Paul Sartre, **Saint Genet, comédien et martyr.** Paris, Gallimard, 1952.

(٣١) Jean-Paul Sartre, **Saint Genet, op.cit., p.536.**

(٣٢) Serge Doubrovsky, **Pourquoi la novelle critique.** Paris, Mercure de France, 1966, p.96.

(٣٣) Jacques Garelli, **La gravitation poétique.** Paris, Mercure de France, 1966, p.110.

(٣٤) Roland Barthes, **Le degré zéro.., op.cit., p.53.**

(٣٥) Roland Barthes, **Mythologies.** Paris, Ed. du Seuil, 1957.

(٣٦) راجع العدد الخاص من مجلة :
Communications. Ed. du Seuil, no 8, 1966.

(٣٧) تودوروف ، المرجع السابق ، ص ١٠٧ .

(٣٨) المرجع السابق ، ص ١٠٧ .

(٣٩) المرجع السابق ، ص ١٠٢-١١٥ .

(٤٠) المرجع السابق ، ص ١١٩-١٢٠ .

(٤١) المرجع السابق ، ص ١٢٢ .

(٤٢) المرجع السابق ، ص ١٢٧-١٢٩ .

(٤٣) المرجع السابق ، ص ١٣٠-١٣٢ .

(٤٤) المرجع السابق ، ص ١٣٢-١٤٠ .

(٤٥) المرجع السابق ، ص ١٤١-١٤٥ .

(٤٦) المرجع السابق ، ص ١٤٦ .

(٤٧) المرجع السابق ، ص ١٦٣-١٦٥ .

(٤٨) **Prétexte Roland Barthes.** Colloque de Cerisy. Paris, U.G.E., 1978, p.23.

(٤٩) Jacques Derrida, **De la Grammatologie.** Paris, Ed. de Minuit, 1967.

(٥٠) المرجع السابق ، ص ٦٨ .

(٥١) Daniel Giovannangeli, **Ecriture et répétition. Approche de Derrida.** Paris, U.G.E., (10-18), 1979, pp. 10-31.

(٥٢) Pierre Macherey, **Pour une théorie de le production littéraire.** Paris, Maspero, 1966, p. 15.

(٥٣) Michel Foucault, **Les mots et les choses.** Paris, Gallimard, 1966.

(٥٤) Michel Foucault, "Réponse au Cercle d'Epistémologie," in **Cahiers pour l'analyse.** Paris, 1968,pp.18-19.

(٥٥) Thomas Herbert, "Remarques pour une théorie générale des idéologies", ibid., pp. 74-92.

(٥٦) الرجع السابق ، ص ٧٩-٨٠ .

(٥٧) المرجع السابق ، ص ٨٠ .

(٥٨) المرجع السابق ، ص ٨٢-٨٣ .



الأدب والنقد وإشكالية الأدلوجة

مسلك ميمون

إن الأدب تربطه والأدلوجة[1] روابط متينة ، وعرى وثيقة ، حتى لا نكاد نتصور أدباً ينفصم بذاته ، مكوناً علاقة موضوعية بنفسه . فالأدلوجة محور الارتكاز لكل تعبير أدبي فني ـ حتى على مستوى مستجدات الأنواع الأدبية وتفسيراتها : كالأدب الملحق ، وما تحت ـ الأدب ، واللا ـ أدب . . . ولكن قبل إيضاح العلاقة الرابطة ، لابد من إيضاح أولى لمفهوم الأدلوجة .

إن الأدلوجة شأنها شأن الفلسفة ؛ عرفت تعاريف شتى ، ولم تستقر على تعريف واحد ، يضمن لها معنى محدداً ، نظراً لتطور معانيها عبر حقب الزمن .

ولا بأس من سرد بعض التعريفات الرائجة ، في محاولة لرسم أبعادها . فمن حيث الاسم كان « دوتراسي » هو أول مبدع لكلمة أيديولوجيا ؛ بمعنى علم الأفكار . يقول : « يمكن أن نسمي العلم المقترح أيديولوجيا إذا نظرنا إلى المحتوى ، ونسميه نحواً عاماً إذا نظرنا إلى الوسيلة ، ونسميه منطقاً إذا نظرنا إلى الهدف »[2] .

ويقول « جان بايشلير » في « ما الأيديولوجيا ؟ » : « الأدلوجة هي منظومة كلامية سجالية ، تحاول بواسطتها رغبة ما ، أن تحقق قيمة ما ، باستعمال السلطة داخل مجتمع معين »[3] .

ويقول المفكر المغربي عبد الله العروي في « مفهوم الأدلوجة » إن مفهوم الأدلوجة : « ليس مفهوماً عادياً يعبر عن واقع ملموس فيوصف وصفاً شافياً ؛ وليس مفهوماً متولداً عن بديهيات فيحد حداً مجرداً ؛ وإنما هو مفهوم اجتماعي تاريخي ، وبالتالي يحمل في ذاته آثار تطورات وصراعات ومناظرات اجتماعية وسياسية عديدة . إنه يمثل (تراكم معانٍ) ، مثله في هذا مثل مفاهيم محورية أخرى ، كالدولة ، أو الحرية ، أو المادة ، أو الإنسان »[4] . وإننا لنجده يزيد المفهوم بسطاً بغية تقريبه واستيعابه ، فيقول : « نقول إن الحزب الفلاني يحمل أدلوجة ، ونعني بها مجموع القيم والأهداف التي ينوي تحقيقها على المدى القريب والبعيد ، يكتسي هذا الحكم في استعمالنا العالي صبغة إيجابية ؛ لأن الحزب الذي لا يملك أدلوجة هو في نظرنا حزب انتهازي ، ظرفي ، لا يهمه سوى استغلال النفوذ والسلطة »[5] .

وفي معرض حديثه عن الظاهرة الملازمة للإنسان ، من حيث كونه يرى الأشياء وفق منظوره الفكرولوجي ، لا وفق ما هي عليه في ذاتها ، يقول :

« نقول إن فلاناً ينظر إلى الأشياء نظرة أدلوجية ؛ نعني أنه يتخير الأشياء ، ويُئوِّل الوقائع بكيفية تظهرها دائماً مطابقة لما يعتقد أنه الحق »[6] . وحين يتناول أدلوجة الخوارج كمثال فإنه يوضح ببساطة أنه : « لا سبيل لنا لاستخراج أدلوجتهم إلا بتأويل أعمالهم السياسية والأدبية »[7] .

وتهمنا هنا كلمة « تأويل » ، وتستوجب منا وقفة قصيرة ، لما لها من دلالة في الحديث عن الأدلوجة .

يرى الأستاذ العروي ، أن ماركس ونيتشه وفرويد ، تمكنوا من إقامة مفهوم الأيديولوجيا ، كما تمكنوا من إيجاد نظرية في التأويل في

الوقت نفسه : « يقول ماركس إن الأدلوجة تخفى مصلحة طبقية ؛ ويحلل قوله هذا استناداً إلى تطور التاريخ . يقول نيتشه إن القيم الثقافية أوهام ابتدعها المستضعفون لتغطية غلهم ضد الأسياد ، ويعلل قوله هذا استناداً إلى قانون الحياة . ويقول فرويد إن إنتاجات العقل هى تبريرات خلقها الإنسان المتمدن لمعارضة دفع الرغبة الجارفة ، ويعلل قوله استناداً إلى طبيعة الإنسان الحيوانية . ومن الواضح أن هذه الأقوال تحتوى على بنية مشتركة : إن الأفكار رموز لا تحمل حقيقتها فيها ، بل تستر حقيقة باطنية ؛ وهى فى هذا الستر ذاته تومىء إليها ؛ وبتأويل ذلك الإيماء نكشف عن الحقيقة المستورة »(٨) .

ترى هل نستطيع الجزم ـ بعد هذا ـ بأن هناك ما نسميه ما ورائيات الأدلوجة ؟ يثبت هذا تعليق الأستاذ عبد السلام بنعبد العالى على هذه القولة : « إن الأفكار رموز لا تحمل حقيقتها فيها ، بل تستر حقيقة باطنية ؛ وفى هذا الستر ذاته تومىء إليها » ، حيث يقول : « إن هذا النص يوحد بين الظهور والاختفاء ؛ بين الظاهر والباطن ؛ ليقضى على كل ثنائية ، وليؤسس نظرية فى التأويل ، فينفصل عن منطق الذاتية ، ويقلب الأفلطونية » . وهو فى حديثه عن الشطر الثانى من النص : « وبتأويل ذلك الإيماء نكشف عن الحقيقة المستورة » يقول : « أما النص الآخر فهو يلح على الفصل بين الظاهر والباطن ؛ بين الوجود والقيمة ؛ بين الحقيقة والخطأ . لذا فهو يصالح بين ماركس وهيجل ، ويقذف بنيتشه وفرويد داخل تاريخ الميتافزيقا ، وفى عصر ما قبل الأيديولوجيا »(٩) .

وإذا نحن واصلنا الحديث عن تعريفات الأدلوجة ، وما عرفته من أنماط التفسير ، والتعليل ، والشرح ، والتبيين ، لاحظنا أن كارل مانهايم فى كتابه « الأيديولوجيا والطوباوية » يحاول تجاوز المفهوم الماركسى ، بل النظرة الماركسية ، التى سعت إلى توحيد مفهومى الأدلوجة : الخاص والكلى ، فضلا عن إبراز دور (المكانة الطبقية) و (المصالح الطبقية) ، وأثر ذلك كله فى التفكير البشرى . فلقد قال : « تثير الماركسية مشكلة الأيديولوجية من حيث هى (نسج من الأكاذيب) ، وما يلتبس بها من (الحيرة والغموض) و (الأوهام والأساطير) ، وتسعى لإماطة اللثام عنها وكشفها . غير أن الماركسية لا تقحم كل محاولة لتفسير التاريخ فى هذه المقولة ، بل تقتصر على تلك التفاسير التى تعبر عن وجهة نظر الخصم فحسب . فهى لم تصنف كل نموذج للفكر وتطلق عليه اسم الأيديولوجيا ، بل اقتصرت على تلك الطبقات الاجتماعية التى هى فى أشد الحاجة إلى الاختفاء وراء أقنعة سميكة ، والتى هى ـ بحكم وضعيتها التاريخية والاجتماعية ـ غير قادرة على أن تدرك ، وسوف لا تدرك ، نظام العلاقات والروابط الحقيقية كما يتمثل فى الواقع ؛ فإنها تقع بالضرورة ضحية لتلك الخبرات الخادعة »(١٠) .

وننتهى مع ما نهايم إلى حد نهائى ، يُعتصر فيه مفهوم الأدلوجة ، فيمزق ، ويفكك إلى مفهومين : جزئى وكلى ، ليس لغاية إنقاذ ، بل لغاية قضاء عام على مفهوم الأدلوجة ، كمفهوم انتقادى ، تقام على أنقاضه أسس سوسيولوجيا المعرفة . . . بل تمادى انفصال عناصر الأدلوجة ، « فأصبحت للأساطير علوم ، وأصبح علم الإنسان الأنثروبولوجيا ، وعلم الاجتماع ، ودراسة الطبقات الاجتماعية ، وعلاقات الإنتاج ، وهياكل الإنتاج ، وتأثير ذلك كله على الأفكار العامة الموجودة فى مجتمع من المجتمعات »(١١) .

غير أن هذا الاتجاه إلى التفكيك والتجزىء ، الذى جاء ينذر بموت الأدلوجة ، وجد معارضة مبدئية ؛ فالأستاذ محمد عفيفى مطر يبدى وجهة نظره فى الموضوع قائلاً : « أعترض على هذا التحليل ، بأنه لا يمكن على الإطلاق أن تكون هناك مجموعة من العلوم التى يمكن أن تشكل صورة محددة ونهائية القطع لمستقبل الإنسانية أو مستقبل مجتمع من المجتمعات بشكل محدد ونهائى ؛ ولذلك أعترض على فكرة موت الأيديولوجيا ؛ لأن موت الأيديولوجيا مستحيل »(١٢) .

كما ينتقد الأستاذ عبد السلام بنعبد العالى مؤلَف « الأيديولوجيا والطوباوية » الذى ذهب إلى تفكيك مفهوم الأدلوجة من أجل سوسيولوجيا المعرفة ، بقوله : « فإن كنا لا نذهب مع الأستاذ غابيل إلى القول بأهمية مانهايم كمساهم فى نظرية النقد الأيديولوجى ، فهل يعنى ذلك أننا ننفى عنه فعالية فى تطوير مفهوم الأيديولوجيا ؟

« الواقع أننا لا يمكن أن نثبت فعالية مؤلف (الأيديولوجيا والطوباوية) إلا أن تلك الفعالية ليست فى نظرنا إيجابية بقدر ما هى سلبية »(١٣) .

إذن قد يطول بنا الحديث حول مفهوم الأدلوجة ، وحسبنا ما ذهبنا إليه من تعريفات وآراء(١٤) . ولنحاول الآن ربط هذا بالأدب ، ولكن ليس قبل أن نعرف أن كلمة (آيديا) تعنى فكرة ، وأن كلمة (آيديا) تعنى التصور فى اليونانية ، وبذلك كانت الأدلوجة قديماً بمعنى علم الأفكار ، أو علم التصور . ولكن فى عصرنا الحالى لم يعد للأدلوجة هذا المعنى نفسه ، نظراً لعملية الانفصال التى حدثت لعناصرها ، والتى سبق الحديث عنها . ويمكن تحديد المعنى الحديث فى : « الأيديولوجيا العلمية » . وفضلا عن هذا هناك ما يعرف بالأيديولوجيا الوظيفية ؛ وتنحصر مهمتها فى تعميق دراسة قضية التخلف والتقدم فى مجتمع ما ، فى حين يبقى المفهوم العام الكلاسيكى للأدلوجة بما هى (علم المعرفة) أو (علم الأفكار) يهتم بخصوصيات الأساطير والتصورات العامة ؛ وبذلك عرفت بالأدلوجة المطلقة .

أعتقد أنه منذ أن رسخت هذه المفاهيم فى ذهنى لم أستطع أن أقيم فيصلا بين الأدب بما هو عملية إبداع ، والأدلوجة ، فقد أصبح عندى تزاوجهما نظير تزاوج الروح والجسد . وكما لا أستطيع ألبتة فهم كلام عادى بدون منطوق فكرى ، وزخم من الدلالات التعبيرية ، لا أستطيع كذلك التجاوب مع قصيدة أو قصة أو مسرحية ، تغرق فى متنها اللغوى ، ولا تفصح حتى تلميحا عن غرضها الفكرلوجى . ولكن إذا كنا نسلم بعلاقة الأدلوجة بالأدب ، فكيف نحدد سمات هذه العلاقة ؟

إن العلاقة تبدأ من الأديب المبدع نفسه ، بوصفه كائنا اجتماعيا له مبادئه وقيمه ومثله وأخلاقه ، بل له تكوينه ووعيه الأيديولوجيان . وانطلاقاً من هذه العوامل المؤثرة ينبثق الإبداع .

ولسنا فى هذا المجال من دعاة الإبداع الإلزامى القسرى ، بمعنى المطالبة باخضاع المقومات الفنية للأغراض الأيديولوجية . ذلك أن العملية إمّا أن تكون عفوية سمحة أولا تكون . ذلك لأن المجازفة فى إخضاع الأدب للأدلوجة ينشىء أدباً هشاً لا يسمو إلى درجة الإبداع ،

بل يخضع لردهات التنظير السياسية الدجماطية ، وتقلصات القناعات الحزبية الضيقة . ومن هذه الزاوية على وجه التحديد كانت الجناية على الأدب . لكن ما نريده يخالف هذا ؛ فنحن نصر على تزاوج الأدب والأدلوجة ، ونبارك علاقتهما ، على أساس أنها أمر لا مناص منه ، فى حكم العفوية الإبداعية وشرعيتها ، التى تعلى تلاحم النص والفكر تلاحماً عفوياً تجانسياً ، لا يتأبى على التذوق والفهم ، ولا يثير الإحساس بالانفصام والتنافر ، بمعنى أن يبقى التجسيد الشعرى قائماً فى القصيدة ، والروح القصصى جليا فى القصة ، والتمثيل المسرحى مبثوثاً فى المسرحية ، برغم المتن اللغوى المشبع بالأدلوجة . ووعياً منا بأن ليس كل الناس قادرين على التعبير الفنى ، وإلا أمسى الجميع أدباء ، كما ليس كل المعبرين فنياً واعين بجوهر نسقهم التعبيرى ، فإننا نسلم بأنه تبقى هناك جملة من الأدباء ، تتمتع بمصداقية التعبير الفنى الواعى . وهؤلاء وحدهم يملكون التعبير من خلال منطلقات أيديولوجية صرف وثورية . أما غيرهم وإن عبروا ، وإن خالط تعبيرهم مفهوم أيديولوجى ، فإنه يبقى حبيس وعيهم الضيق المخنوق بإشكالات مجتمعاتهم الخاصة ، ومجتمعهم العربى بعامة .

إن عنصر الوعى يشكل بؤرة الاهتمام عند الحديث عن علاقة الأدلوجة بالأدب . وقد يعترض علينا من يرى أن جميع الأدباء يصدرون عن وعى شاع بما يكتبون وحول ما يكتبون . لكن هذا لا يمنعنا من أن نوضح أن الوعى الذى نقصده ، ليس هو ذلك الوعى الزائف ، الذى يصبح تدليساً ونفاقاً وتزكية للأوضاع المهترئة ، ومجاراة للأحداث ، واستتبابا لمقتضى الحال . الوعى الذى نقصده أجل وأعمق ، وأكبر وأشمل ، وأعظم وأوسع . . . إنه وعى ينشد التغيير : تغيير الهياكل المتعفنة ، واستئصال شأفة الظلم والاحتكار ، والاستغلال والمحسوبية ، والتقليص الفعلى من الفوارق الطبقية ، وفتح المجال لتكافؤ الفرص فى مختلف المجالات .

إن هذا الوعى لا يمكن أن يفرز ــ أدبياً ــ إلا أدلوجة ثورية . وإن التحام هذه الأدلوجة بعناصر التعبير الأخرى ليس إلا نصراً عظيماً يتحقق فى دنيا الإبداع الفنى وفق مبدأ العفوية ، والسجية المطلقة ، ومن ثم فهو عملية إجهاض معنوية كبرى للذين يحاولون إشاعة فكرة خلو الأدب من كل منطلق أيديولوجى ، بدعوى أن هذا الأخير يفسد الأدب ويقضى عليه . وهم بذلك يحاولون جاهدين ، من منطلق بورجوازى متعفن ، إفراغ الأدب من محتواه .

ولقد ناهض أيديولوجية الأدب ، أو فكرة اشتمال الأدب على أدلوجة ، نقاد من مختلف الاتجاهات ، حتى من المعسكر الاشتراكى نفسه .

يقول الناقد فرانس هوفمان من ألمانيا الديمقراطية فى مقال تحت عنوان : الأدب والنقد ، ما يلى : « يبدو لى غير كاف أن يجرى تقييم محتوى العمل الأدبى انطلاقاً من الأيديولوجية فقط ؛ إن الأدب لا يتفتح فى الأيديولوجية فقط ؛ لأن الإنسان لا يتفتح فى الأيديولوجية فقط ، إن الإنسان ــ هذا الكائن العجيب ــ ليس مجرد كائن اجتماعى ، وإنما هو معين من قبل المجتمع ومن قبل الطبيعة معاً . وهذا تناقض ؛ ولكنه وحدة لا تنفصم عراها . والإنسان بكامله يتكون فى حدة هذا التناقض فقط ، هذا الإنسان بجميع ما لديه من رغبة ، وسعادة ، وعذاب ، وآلام ، وفرح ، ومخاوف ، وأشواق ، وأحلام ، وهواجس ، وجنون . إن ليلة ذات نجوم وهضبة ونهر ، أو حزناً مفاجئاً ، هل هذا مجرد أيديولوجية ؟ إن صرخة عالية تسبب لك الاضطراب ، ولقاء يقحم النهار فى الحلم ، أو موت طفل ، أو إشراقة صباح ، أو رغبة للهجوم وسط الريح ، أو عبوساً كالحاً يكشر وسط المخ فيجعلك ترتجف من نفسك ــ إن كل ذلك لا يمكن أن يعين أو يحدد أو يفهم أيديولوجية»(١٥) .

وإذا كنا نتفق مع الناقد فرانس هوفمان فى أنه « غير كاف أن يجرى تقييم محتوى العمل الأدبى إنطلاقاً من الأيديولوجية فقط » ، فكيف يمكننا أن نتفق معه فى بقية النص ؟ ولقد انطلقنا من تعريفات عدة ، وآراء متشعبة ، بغية تقريب مدلول الأدلوجة وتحديده .

فنص فرانس هوفمان سقط عن قصد أو عن غير قصد فى منزلق شبه إغفالىّ للحافز النفسى(ولقد رأينا هذا عند فرويد) ؛ لأننا عندما نقرأ مثل هذا الكلام الذى يحاول إقامة الفيصل المقدس بين الأدب والأدلوجة ، لا نملك أنفسنا من طرح هذا السؤال : كيف يخدمنا الأدب إذا ما أفرغ من محتواه الأيديولوجى ؟ بل ما دوره فى الحياة حين يصبح كتابة بيضاء ؟

إن ما يعترى النفس من هواجس ، ومن قنوط وكآبة ، بل حتى ما نراه فى الطبيعة ، فنستحسنه أو نستقبحه ، أليس مرد كل هذا إلى تكوين الإنسان النفسى والفكرلوجى ؟ وحين نتحدث عن هذا ، ألا يعنى ذلك أننا نطرق مفهوماً أيديولوجيا ؟

وأجد فى المقال نفسه أن الناقد فرانس هوفمان يعلم أو يحس بخطورة ما ذهب إليه ، وأنه لهذا يستدرك قائلا : « وأرجو ألا يساء فهمى ؛ فأنا لا أميل إلى الانتقاص من دور الأيديولوجيا وأهميتها فى النضال الضرورى السامى أبدا ، بل بالعكس ، أريد أن أعبر عن هذا المفهوم بدقة ، وأصونه من الإغراق فيما لا حدود له . ومن الطبيعى أن للمشاعر أيضا حياتها الأيديولوجية ، كما يستطيع الشعور القوى من ناحيته أن يتنامى مما هو أيديولوجى . هذا ما أعرفه من خبرتى الذاتية ، ولكن برغم هذه الشمولية الواسعة ، والتلاحم ، فإن الأيديولوجية والأدب ــ حسب رأيى ــ ليسا متجانسين فى العطاء ، ولا يقف أحدهما إلى جانب الآخر »(١٦) .

أعتقد أن الكاتب ــ بعد هذا الاستدراك ــ لم يستطع اتخاذ موقف برىء ومنزه ، مادام قد لجأ إلى تعليل اعترف من خلاله بقيمة العامل الأيديولوجى ، ثم صرح بأن الأيديولوجية والأدب ليسا متجانسين فى العطاء ، ولا يقف أحدهما إلى جانب الآخر » . وفى هذا مغالطة وتناقض .

وما رأيناه فى هذا النص يغلب ويطغى على كتابات شتى ، بخاصة فى مجال التنظير النقدى ، بل يمكننا أن نلمس ذلك جليا حين نسأل مبدعا ما عن قضية المغزى والمضمون فى إنتاجه . إنه سرعان ما ينقبض ، وينتابه ضيق وانفعال ، وكأنه اتهم فى عرضه وكرامته .

والمسألة بسيطة للغاية ، ولا تتطلب كبير عناء أو إحراج . لكن بعض المبدعين ، عن وعى أو عن غير وعى ، يخافون أن يوصم نتاجهم بالخطابة والتقريرية ، بل أن يُصنف ضمن تصانيف الوعظ والإرشاد .

وقليل هم الذين يصرحون بكل جرأة أدبية بأن ما يكتبون

ويسطرون هو فن حامل لمعنى . ولست آخذ الأمر على عواهنه ، بل أقيده بالشاهد :

فى استجواب خاص أجرته مجلة النقد الأدبى (فصول)[١٧] مع بعض قصاصينا العرب ، ورد هذان السؤالان : (٥ ، ٨)

(٥) ما الذى تهدف القصة القصيرة عندك إلى توصيله إلى القارىء ؟

(٨) هل تهتم فى كل قصة قصيرة تكتبها بأن يكون لها مغزى بالنسبة إلى الأوضاع الاجتماعية المعاصرة ؟

فلنتمعن جيداً فى نوعية الأجوبة ، لنتبين النفور من الأدلوجة . القاص إبراهيم أصلان يقول : « لم يكن لدى أبداً فكر واضح أردت أن أوصله إلى أحد ، ولكن كان لدى ما أردت لهذا « الأحد » أن يراه » ص ٢٥٩ . وهو فى الإجابة عن السؤال الثامن ، الذى يخص المغزى ، قال : « لم أهتم بذلك فى أى قصة من قصصى ، بل إننى أستبعد كل شبهة حوله حتى لو جاءت عفواً . . . والكتابة تكاد أن تكون فى نهاية الأمر بحثا عن المغزى » ص٢٦٠ .

أما خيرى شلبى فيقول عن المغزى : « لا أهتم عادة بما تسمونه المغزى : إن القصة القصيرة بالنسبة لى ككائن حسى يعتريني ويتلبسنى ، فأحاول نسخه . . وربما كان مفهومى للقصة ـ وهو متواضع ـ يختلف عن وجهة النظر التى تقول بمسألة المغزى هذه » ٢٧٤ .

ويقول سليمان فياض عن المغزى أيضا : « أنا لا أضع الهدف أو المغزى نصب عينى ثم أختار له تجربة وجدتا وشخصيات : (وذلك ما يفعله نجيب محفوظ فى السنوات العشرين الأخيرة ، وما يفعله كاتب المسرح عادة ليجسد مقولة فكرية فى مسرحية أو قصة) . أنا أحيا فى عالم له وقائعه وأحلامه ، وتثير فى نفسى هذه الحياة تجارب بالمئات ، أتجاوزها كلها ككاتب ، وأختار منها تجربة أقدر أنها أكثر جوهرية ، وأحاول قصها » ص٢٧٧ .

أما يوسف إدريس فيقول : « لو كتبت قصة ذات مغزى يغمرنى الغضب . . . إننى أصب نفسى بالكامل فى القصة . فإذا كان لتلك النفس مغزى فليستخرجه النقاد أو القارىء . . ولكن هذا لا ينفى وجود ما أسميه الدافع المباشر ؛ قد يكون السبب الذى دفعنى إلى الكتابة سببا تافها ، وقد تتناول القصة ذاتها قضية تفوق أهميتها السبب الذى استفزنى فى بداية الأمر ؛ لكن هناك دائما سبب مباشر يكون بمثابة المحرك أو الدافع » ص٣٠٧ .

لست أدرى لماذا جاءت هذه الآراء خجولا ولم تأت واضحة وصارمة تماما كما فعل بقية المشاركين فى الاستجواب وهم كثيرون . ويعجبنى منهم قول عبد الرحمن مجيد الربيعى : « إننى أكتب القصة لأطرح من خلالها موقفى السياسى والاجتماعى ، أى أننى كاتب ذو قضية ، وأن وسيلتى الناجعة فى التعبير عنها هى هذا الفن الصاعد ؛ القصة القصيرة » ص٢٨٢ .

ألا ما أجمل الوضوح والبساطة بغير معاظلة ولا التواء !!

عموما لا يمكن فصل الأدب عن منطوقه الأدلوجى إلا كما تفصل الروح عن الجسد . فإن كان هذا من حيث الإبداع ، فماذا عن النقد ؟

لقد سبق التطرق إلى قولة فرانس هوفمان ، وقلنا بأنه لا يمكن تقييم العمل الإبداعى انطلاقا من مفاهيم أدلوجية فقط . وهنا نزداد إصرارا ونقول : إن مسألة النقد وتعاملها الأدلوجى أساءت إلى الأدب فى مختلف الوجوه ، بل أضرت به أيما ضرر ، تماما كما أضرت الأدلوجة المعبر عنها بطريقة غير فنية ولا عفوية بالإبداع والفن . ولنأخذ مثلا من الأدلوجة الماركسية ، ونسمح لأنفسنا أن نسحبه على كل ما عرفته الإنسانية من أدلوجات متعارف عليها . فمثلا نجد أن النظرية الماركسية : « تطغى عليها الروح الدوغمائية التى تعبر وتؤمن بأن كل ماهو بروليتارى فهو صادق ، وكل ما هو بورجوازى فهو خاطىء » . ولا يهمنا أن هذه النظرية انتقدت حتى من الماركسيين أنفسهم ، كما ذهب إلى ذلك كارل ما نهايم ، الذى يقول : « ليست الأيديولوجيا البورجوازية ، ولا الأيديولوجيا البروليتارية ، بصادقة أو كاذبة ؛ فكلاهما « تطلع » من التطلعات النظرية »[١٨] .

أقول إن هذا لا يهمنا ؛ ولكن النظرية الماركسية فى دوغمائيتها تطرح إشكالا فى النقد الأدبى والفنى .لقد أجاد الأستاذ المرحوم صلاح عبد الصبور حين لخصها وفق رؤية النقاد الماركسيين الحرفيين ، إذ قال : « ولعل المعنى الواضح لذلك هو أن هذا العمل الفنى ـ شأنه شأن كل مظاهر الحياة المادية ـ يخضع لصورة المجتمع ؛ فإذا كان المجتمع بورجوازيا فلن ينتج إلا فنا معبرا عن المجتمع الرأسمالى ؛ والفن إذن لا حاجة إليه حين تزول الطبقات ، ولا قيمة لفنيته ، وإنما القيمة الرئيسية هى للأفكار التى يعبر عنها ، ولمدى مقدرته على استئناف الحركة التاريخية للمجتمع نحو الثورة العمالية والمجتمع اللاطبقى »[١٩] .

إن مثل هذه الأفكار تجعل من روح الأدب والفن نسيا منسيا ، وآلة معطلة . ومن ثم يلاحظ روجيه جارودى أيام تمركسه ـ على ما لخصه عبد الصبور ـ مايلى : « إن هذه القولة لا تعير اهتماما إلى الاستقلالية النسبية للأبنية الفوقية »[٢٠] .

وهو يواجه القولة السابقة بكل جرأة : « إن هذه المحاكمة لاتلقى بالا إلى الاستقلال النسبى للأبنية الفوقية ، وتؤدى إلى الاعتقاد بأن نظاما اقتصاديا وسياسيا منحطاً لايمكن أن ينتج إلا آثاراً فنية منحطة . على أن هذا ليس صحيحا ، حتى فى الفلسفة . إن عصر التفسخ الرأسمالى نفسه قد شهد ولادة آثار عظيمة علينا أن نتعلم منها . وماركسيتنا نفسها ستفتقر إذا نحن فكرنا أن « هوسرل » و« هيدجر » و« فرويد » و« باشلار » و« لفى ستراوس » مثلا لم يكن لهم وجود . بل إن هذا أكثر وضوحا فى الفن ؛ فإن عصر انحطاط الرأسمالية وتفسخ الإمبريالية قد شهد ازدهار « الانطباعية » و« سيزان » و« فان جوخ » و« التكعيبية » و« الضوارى » ، كما شهد فى الآداب آثاراً رائعة منذ كافكا حتى كلوديل »[٢١] .

والذى يثير اهتماما بالغا فى قضية فصل الإبداع عن الأيديولوجيا ، هو ما انتهى إليه تفكير بعض المفكرين الماركسيين ؛ إذ أصبحوا يعلنون خروجهم على النظرية الماركسية باعتناقهم فكراً جديداً ، أو قل تصوراً جديدا لما كانوا يتبنونه من فكر . إن دعوى « لوى ألتوسير » هى عزل النسق الفكرى باسم الحقيقة العلمية عن واقع المجتمع وتاريخه[٢٢] ، مع أن المقولة الأساسية التى تقوم عليها الماركسية هى اعتقاد ماركس أن المفكرين السابقين عليه قد فسروا العالم ، فى حين أنى هو وجماعته

ليغيروه. إن « ألتوسير » يرفض ربط الفكر الماركسي بالتاريخ ، ويريد إقامة نسق منطقى فى قلب الخطاب أو النظرية الماركسية ، بحيث تكتسب قيمتها من ذاتها ، وتنبثق فيها (الحقيقة) من ترابط النسق ومنطقيته الذاتية[٢٣] . ويدعم هذا ما ذهب إليه ميشيل فوكو Michel Foucault فى (أركيو لوجيا المعرفة) l'archeologie du savoir[٢٤] وكــذلك الشكلانيون الـروس ، الـذين عمـدوا إلى فصـل المضمون عن الشكل لعزل المنطوق الأيديولوجى عن كل عمل فنى . بل ماذا أقول حين أجد جان پول سارتر J. Paul Sartre ينطلق من المفهوم نفسه ، حين يؤمن بأن لغة النثر حمّالة للمضمون والمحتوى ، وأن قيمتها فيما تحمله من أفكار للتخاطب ؛ ولغة الشعر قيمتها ذاتية ، وهى ــ عنده ــ مجردة من المعنى و« المحتوى » ؛ « لأنها لا تهدف إلى توصيل معان ومضامين ، بقدر ما تشكله هى ذاتها من تعبير فنى ، يقوم على التوزيع الصوتى والموسيقى ، والقدرات التعبيرية ، الصورية أو المادية ، أو الإيحاءات الكامنة الهائلة ، التى يمكن أن تفجرها الصور الشعرية ، فى ائتلافها وتلاحمها ، أو فى تعارضها وتنافرها »[٢٥] .

بعد هذا لا عجب فيما ذهب إليه رواد البنيوية ، حين تقوقعوا حول النص ولغته ، وازدروا كل ماله صلة بالأدلوجة ، بل جعلوا الأدلوجة مرادفة للوعى الزائف ، وكل من ينطلق من وجهة نظر تزكى أسبقية المعنى عن اللغـة ، أصبح فى تصنيفهم رجعيـا يعمد إلى إبقـاء فكر متجاوز عتيق[٢٦] .

إذن هناك على مستوى من الوعى ، تفكير يخلق الحجاب المقدس ، والفيصل الحاسم بين النص الفنى ومنطوقه الأدلوجى . فإن كنا نسلم بأن عملية الإبـداع الفنى نبيلة وخالصـة ، فإننا نؤمن بأنها واعيـة وهادفة . فالفن بدون غاية محددة ، كأى رسالة بدون عنوان ، مآلها الإهمال . والدعـوة الصائبـة ليست فى فصل النسق الأدلـوجى عن النص ، ولكن فى تأكيد تكاملهما وتجانسهما ، على ألاّ يكون أحدهما عـلى حساب الآخـر . وهى عملية صعبـة ولا شـك ، ولكن ذلـك ما ينبغى أن يكون .

وحتى نعطى البديل ، ونقف فى وجه دعاة تغريب الفن والإبداع بفصله عن منـطوقه الأدلـوجى ، وحتى لايجنى النقـد الأدلـوجى ــ بتعسفية ــ فيقحم على النص ما ليس منه ، أو يئوله حسب ما يرتئيه ويريده ، وحتى لايتكرر عهد ستـالين ، ومفتشـه للفن والأدب . . زادنوف* ــ لابد من تحديد سمات الأدلوجة التى إن مازجت الأدب أو النقد أفادتهما وأحيتهما ، وضمنت لهما الاستمرار . وهذه الأدلوجة لانراها وليدة المفاهيم الحزبية الضيقة ، ولا نتيجة الجدل العقيم بين النظريات الفلسفية المثالية .

إن الأدلوجة التى ننشدها ، هى تلك التى تستطيع أن تكون تصورا عاما للإنسان والكون ، فى أبعادهما القصوى الممكنة ؛ لأنها ستكون : شاملة ، وواسعة ، وعميقة ، ومرنة ، وسمحة . وإذا نحن انطلقنا من هذا المفهوم ، فإننا سنستبعد من النظر كثيرا من الأدلوجات التى لا تفى بالمطلوب ، وعلى رأسها أدلوجات الأحزاب المهترئة ، القصيرة النظر ، والمبنية على المصلحية ، والانتهازية ، والتسلط على الشعب وممتلكاته .

* زادنوف : نكّل بالأدباء والفنانين على عهد ستالين ، وقبر إنتاجهم .

المراجع والهوامش :

(١) اقترح المفكر المغربى عبد الله العروى تعريب كلمة أيديولوجيا بكلمة أدلوجة ، ج أداليج ؛ وأدلج إدلاجا أو دلج تدليجا ؛ وأدلوجى ، ج أدلوجيون .
(٢) كارل مانهايم K. Mannheim الأيديولوجيا والطوباوية Ideologie et utopie نيويورك ١٩٣٦ ص٧١ .
(٣) ما الأيديولوجيا ؟ باريز ، جاليمار ١٩٧٦ ـ ص٦٠ .
(٤) عبد الله العروى : مفهوم الأيديولوجيا (الأدلوجة) المركز الثقافى الدار البيضاء/١٩٨٠ ص٥ .
(٥) مجلة المشروع (المغربية) ؛ العدد الأول ، السنة الأولى ، دار النشر المغربية ــ ص٣١ .
(٦) المرجع نفسه ص٣٢ .
(٧) المرجع نفسه ــ ص٣٣ .
(٨) عبد الله العروى : مفهوم الأيديولوجيا ؛ ص ٤٢ ــ ٤٣ .
(٩) مجلة أقلام (المغربية) ، العدد ٥/٦ السنة ١٥/ ١٩٨٠ ــ ص١٣ .
(١٠) الأيديولوجيا والطوباوية ــ ص ٢٣١ ــ ٢٣٢ .
(١١) الأقلام (العراقية) ، العدد ٧سنة ١٩٨٠ ــ ص١٥٩ .
(١٢) الأقلام (العراقية) ، العدد ٧سنة ١٩٨٠ ــ ص ١٥٩ ــ ١٦٠ .
(١٣) أقلام (المغربية) ؛ العدد ٢ ــ ١٩٧٨ ــ ص٥٤ .
(١٤) يحصى ادم شاف حوالى عشرة تعريفات مختلفة للأيديولوجيا متناثرة فى كتاب

واحد لألتوسير (دفاعا عن ماركس) : الأيديولوجيا غير واعية بذاتها ص٦٦ ؛ وهى القضايا التى تمليها « مصالح » غير معرفية ، ص٦٦ ؛ وهى ما هو مستلب ومضلل ص٧١ ؛ وهى تعادل المثالية ص١٧١ ؛ وهى تصنع كالتعريف انطلاقا من التجريد ص ٩٤ ــ ٩٥ ؛ وهى تشير إلى الواقع دون أن تقدم وسيلة معرفته ص٢٢٩ ؛ وهى نسق من التمثلات ص٢٣٨ ؛ وهى وعى مغلوط ص٢٤٢ . وهى نسق ضرورى لكل مجتمع ص٢٤٢ .

أما غابيل فى بحثه « الثقافة .. الأيديولوجيا » فيورد أحد عشر تعريفا مختلفا للأيديولوجيا ، كل تعريف منها يبرز إحدى وظائف الأيديولوجيا .

أما جان بايشار فى « ما الأيديولوجيا » فيورد خمس وظائف أساسية للأيديولوجيا .

(١٥) الأقلام (العراقية) ، عدد ١١/١٩٨٠ ، ص ٣٣٩ (ثلاث مقالات من ألمانيا الديمقراطية) .

(١٦) الأقلام (العراقية) ، نفسه .

(١٧) فصول ، المجلد الثانى ، العدد الرابع ، ١٩٨٢ ــ ص٢٥٨

(١٨) Riaron: La sociologie allemande contemporaine. p. 67. P.U F Paris, Maspero 1965, Tome I. p. 85

(١٩) صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر . دار اقرأ ، بيروت لبنان ــ ص٨٠ .

(٢٠) كالفن والأدب ، والفلسفة . . . الخ .

(٢١) صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر .

(٢٢) Louis Althusser J. Ranciere, P. Macherey;Lire le capital ,Paris, Maspero 1965, tome I p. 85

(٢٣) محمد على الكردى : النقد البنيوى بين الإيديولوجيا والنظرية . فصول ، المجلد الرابع ، العدد الأول ١٩٨٣ ص١٤٣ ــ ١٤٤ .

(٢٤) Michel Foucault; L'archeologie du savoir,Paris. Gallimard 1969.

الأركيولوجيا : درس الآثار الجامدة المندثرة ، والأشياء التى هى من بقايا الماضى

(٢٥) المرجع رقم (٢٣) ص١٤٩

(٢٦) نفسه ص١٤٩

بين الفلسفة والنقد

الماركسيّة والالتزام

رمضان الصباغ

(أ) معنى الالتزام ومعياره :

تعد فكرة الالتزام نقطة ارتكاز للمفاهيم الماركسية فى الجمال ؛ إذ تربط الماركسية بين الفن والمجتمع ، مؤسسة ذلك الربط على نظرية الانعكاس reflexion ، وهى لا تفرق هنا بين فن وآخر . وكما عبر هنرى لوڤافر عن ذلك ، فإن الفن ليس أيديولوجيا ، ولكن «له علاقات مع الأيديولوجيا . إن له محتوى أيديولوجياً (يتراوح فى حظه من الوضوح وفى كونه سياسيا عن وعى)»[1] . فالكاتب ، أو الفنان ، إنما يعبر عن وضع اجتماعى وموقف تاريخى محددين ، وليس صراع الطبقات هو المبدع الخلاق ، بل إن المبدع الخلاق هو البحث عن تعبير صحيح عن العلاقات الاجتماعية جميعها القائمة على قاعدة معينة[2] ؛ وصراع الطبقات يؤلف جزءاً جوهريا من هذه العلاقات ، ويعدّ كذلك وجها أساسيا من وجوه الموقف التاريخى .

والماركسية ترى أن الكاتب مطالب بالوقوف فى صف التقدم ، أو بحسب التعبير الماركسى فى صف الطبقة الصاعدة ، وأن الفنان الحقيقى هو الذى يدفع المجتمع إلى التغيير . وترى أن الفن وسيلة للسيطرة على الواقع ؛ ومن ثم فإنه يلعب دوراً فى التطور الإنسانى المتناغم الشامل[3] . وهدف الفن العظيم هو تقديم صورة للواقع ينحل فيها التناقض بين المظهر والواقع ، الجزئى والعام ، المباشر والتصورى . . الخ ؛ حتى إن الشيئين لينصهران فى تكامل تلقائى فى الانطباع المباشر للعمل الفنى[4] .

فالكاتب والفنان ليسا معلقين فى فراغ المجتمع الطبقى ، بل هما ينتميان بالضرورة إلى طبقة اجتماعية محدّدة ــ برغم قدرة الكاتب على مجاوزة وضعه وكذلك الفنان ــ ولذا فإنهما غير محايدين ، بل ينحازان إلى أفكار ومصالح محددة ؛ ووفقا لذلك ، فهما ــ بالضرورة ــ يلتزمان بمواقف محددة تنبع من الأيديولوجيا التى يلتزم كل منهما بها .

وقد حدد الكاتب الماركسى «إرنست فيشر» معنى الالتزام بقوله :

«ليس معنى الالتزام أنه ينبغى على الفنان أن يتقبل ما يمليه عليه الذوق السائد ، وأن يكتب أو يرسم ، أو يؤلف وفقا لمرسوم رقم كذا ، أو كذا ، وإنما تسليمه بأنه لا يعمل فى فراغ ، وأنه فى آخر الأمر ملتزم بالمجتمع . وكثيراً ما يحدث كما أوضح «ماياكوفسكى» منذ أمد طويل ، ألا يكون هذا الالتزام الاجتماعى العام متفقاً مع التزام واضح بمؤسسة اجتماعية معينة ، وليس من الضرورى أن يفهم كل الناس العمل الفنى ويقروه منذ البداية . فليست وظيفة الفن أن يدخل الأبواب المفتوحة ، بل أن يفتح الأبواب المغلقة»[5] .

وإذا كان «ماياكوفسكى» لم يفرض على الفن أن يتبع مؤسسة معينة ، فإنه يرى «أن هناك بالإضافة إلى الألوان الزيتية

وأثمان اللوحات مسائل سياسية محددة[٦] ؛ فالكتاب والفنانون مشدودون بحكم أوضاعهم الاجتماعية ومواقفهم الأيديولوجية ، إلى المشاركة فى المسائل السياسية . وحين قال توماس مان Thomas Mann إن السياسة هى عمل كل إنسان ، فإن الملاحظة الضمنية فى ذلك ، هى أن الكتاب عام ١٩٣٠ لم يستطيعوا أن ينسحبوا إلى البرج العاجى وأن يرفضوا الاشتراك فى الفوران الاجتماعى فى ذلك الوقت[٧] . فإذا كان على العسكريين أن يقتحموا غمار الحرب ، فإن الكلمة ــ الطلقة كانت هى مبرر الكاتب .

وإذا كان «فيشر» وماياكوفسكى وآخرون ، يرون أن الفنان لا يعمل وفق مرسوم أو تبعا لمؤسسة معينة ، فإن هذا ليس هو رأى الماركسيين كافة ؛ فقد أوضح لينين Lenin فى مقال (التنظيم الحزبى والأدب الحزبى Party Organization and Party Literarture) :

«أن ظروف الثورة البورجوازية الديمقراطية تتطلب من الطبقة العاملة وحزبها صياغة جلية لموقفها ، ليس فى قضايا السياسة فحسب ، بل فى مجال الفنون كذلك »[٨] . وقد رأى «متشنكو» أن «الافتقار إلى الالتزام الحزبى لا يكون إلا قناعا Mask لالتزام من نوع آخر»[٩] ؛ أى بأفكار البورجوازية ، التى لا تعبر عن الوضع الثورى ، بل تعبر عن موقف متخلف تجاه الأحداث والواقع ؛ فالالتزام بالحزب ، وبالشعب هو الذى «دفع مشكلة البطل الإيجابى positive hero إلى الصدارة»[١٠] .

ولكن إذا كان الفن ملتزماً بالحزب البروليتارى ، جاعلا من الواقعية الاشتراكية قاعدته الأساسية ، ومرتكزه الجمالى ، وناظراً إلى خروج الكاتب على هذا بوصفه خيانة للأدب وللفن ؛ فهل يمكن أن يكون الفنان الذى يتبع هذا النهج صادقاً ؟

يرى «متشنكو» رداً على هذا ، أنه : «فى حديث «لينين» عن عمل الفنان والكاتب ، نراه يوجه الأنظار إلى قوة العواطف التى يصورها فى العمل الفنى والأدبى ، وإلى صدقها . فقد أثار اهتمامه الاتهام العنيف الذى وجهه «ليو تولستوى L. Tolstoy»[١١] إلى الأوتوقراطية والكنيسة ، وفضحه الدائم للرأسمالية المشحون بأعمق المشاعر والسخط التام . وهكذا فإن تفسير المبدأ اللينينى فى الالتزام على أنه لا يعدو أن يكون مقولة فلسفية تغض الطرف عن الطبيعة الانفعالية للأدب والفن والأصالة فى موهبة الفنان ، وهو الشىء الذى مازلنا نواجهه فى صحافتنا ، يمثل إفقارا لهذا المفهوم »[١٢] .

وقد أكد ، «جون فيريفل» الماركسى الفرنسى أنه ينبغى على الكاتب ــ بدلا من أن يكتب بهرجا أدبيا سياسى الاتجاه ــ أن يغوص فى الحياة نفسها ، وأن يصور بوسائله الفنية ما يراه[١٣] . وعلى الرغم من هذا ، فإن رأى كل من «متشنكو وفيريفل» يبدو لصيقا بصيغة الإلزام أكثر منه بالالتزام الحر ؛ فأن يكون الكاتب مضطرا إلى الالتزام بالحزب وإلا عُدّ خائناً للحزب وللفن معا ، وفى الوقت نفسه أن يبدو كما لو كان مريداً لموقفه ، فإن ذلك يعبر عن تناقض جلى ؛ وإن كان «التمييز بين الأدب السياسى والدعاية (البروباجاندا) يُعدّ معقدا إلى أبعد حد ، ويتوقف على مقدرة الكاتب على التمييز بين وعيه الاجتماعى وما يلزم به نفسه فى فنه »[١٤] . وكما يرى «فردريك برسون» فإن هذا التمييز ليس هو المعيار الذى يحكم به على الأديب أو الفنان ؛ ذلك أنه ينبغى أن نفصل لغة الفن عن لغة السياسة . وإذا كان الفنان يعيش بالضرورة فى عصر معين ، ويعبرّ عن آمال وأفكار معينة ، وله موقف من كل ما يدور فى المجتمع ، فليس من الضرورى أن يتضح الموقف الفنى وضوح موقف السياسى . وقد وقع المفكرون السوفييت فى هذا الخطأ ــ خطأ الدمج بين الفن والسياسة ــ بخاصة من تبعوا «زدانوف» .

وقد رأى السوفييت أن الالتزام بما هو مقولة علمية scientific category لاصلة له بالمرة بالذاتية ، فهو يتطلب «تحليلاً موضوعيا للواقع»[١٥] ــ على حد قول «لينين» .

وقد كان لفترة الحكم الستالينية أثر بالغ على المفاهيم الجمالية ؛ فقد أعلن فى المؤتمر الأول للكُتّاب السوفييت عام ١٩٣٤ ، «أن الرفيق ستالين قد عين كتابنا مهندسين للنفس البشرية»[١٦] . وجاء فى المعجم الفلسفى الصغير أن (رجال الفن السوفييتى هم مهندسو النفس البشرية ، يقدمون على تربية العمال بالروح الاشتراكى والحماس الذى لا حد له للحزب الشيوعى والروح الوطنية السوفيتية)[١٧] . وقد انتشرت النظرية السوسيولوجية الفجة Vulgar Sociology ، وضاع كتاب المسرح ، «نتيجة لوقوعهم ضحية نفى الصراع»[١٨] الذى يعد ، وفقا للمبادىء اللينينية ، من سمات المجتمع الاشتراكى الذى انتفت فيه الطبقات . ولكن على الرغم من سطوة الستالينية فقد كان فى الكتاب من يخرج على المفهوم الستالينى (أو الزدانوفى) للأدب ؛ فقد كان الكتاب أعضاء الاتحاد البروليتارى الروسى للكتاب ، وأعضاء حركة الثقافة البروليتارية ، يقيمون فنهم لا على المبادىء الماركسية اللينينية لانعكاس الواقع ، بل على المفهوم الذاتى لـ «بوجدانوف Bogdanov»[١٩] للفن بوصفه نظاماً سيكولوجياً[٢٠] .

وقد حاول عدد من الكتاب والفنانين ــ فى المجتمع السوفييتى ــ إدخال النزعات المعاصرة فى الأدب والفن على التصور الماركسى . وقد هاجم هؤلاء الكتابَ الكتابُ الرسميون ، أو الأكثر تمسكا بالنظرة السوسيولوجية . فقد كتب «متشنكو» :

«هذا هو ف . لاكشين V. Lakshin ،واحد من نقاد المجلة[٢١] ، يزعم أن علينا أن نحكم على العمل الأدبى والحياة التى يصورها (على أساس شهادة الكاتب وحدها) ، ويرى الكاتب أن هذا من (أبجديات علم الجمال المادى ، رافضا كل الآراء الأخرى لأنها تقوم على الجمود المذهبى (الدوجماطى Dogmatic)»[٢٢] .

وكانت أشد الانتقادات قد جاءت من «تروتسكى» ، أحد الأعضاء البارزين فى الثورة البلشفية ، ورفيق «لينين» الذى شكل معارضة قوية للستالينية كلفته النفى ثم الاغتيال ، وكان الفن أحد مجالات معارضته . وقد اتصل بالسريالية ، وكتب عن الفن فى عهد ستالين أنه «سوف يدخل التاريخ بوصفه تعبيراً حاداً عن التدهور العميق لثورة

الطبقة العاملة . ومع ذلك فإن سجن الفن الثورى فى برج بابل لا يمكن أن يستمر إلى الأبد ، فليس للحزب الثورى أن يزعم بأية حال أن مهمته الأساسية هى توجيه الفن ؛ لأن مهمة بهذا الشكل لا يمكن أن ترد إلا على أذهان أثملتها السلطة ــ كتلك التى يتمتع بها زعماء البيروقراطية فى موسكو ــ إن الفن مثله فى ذلك مثل العلم ، لا يسعهما تلقى الأوامر ، لأن طبيعتها لا تسمح بذلك »[٢٣] .

وقد انتقد النقاد السوفييت الحاليون آراء «تروتسكى» فى الفن ، إذ كتب «متشنكو» على سبيل المثال قائلا : «وقد اكتشف الكتاب الروس الطبيعة الاستسلامية المعادية للينينية فى آراء تروتسكى عن تطور الأدب والفن الذى خرج بشعار (ليست مناهج الماركسية هى مناهج الفن) ، ورأوا فى هذا الشعار محاولة لإبعاد الفن عن المعترك الأيديولوجى وإعلان التعايش السلمى فى المجال الأيديولوجى ؛ وهو أمر لا يعنى فى فترة (السياسة الاقتصادية الجديدة NEP) سوى الاستسلام لنفوذ العناصر البورجوازية»[٢٤] .

وكان الكاتب النمسوى « إرنست فيشر » من نقاد وجهة النظر السوسيولوجية السائدة فى الاتحاد السوفيتى . فقد رأى أن «العقائديين» الجامدين من الماركسيين Dogmatic Marxists يرون الأدب والفن كأنها نوع من صدفة الحلزون snails shell ، بوصفها نتاجاً لظروف تاريخية واجتماعية محددة ، وليس أكثر من ذلك»[٢٥] . وكذلك عارض وجهة النظر السوفيتية الكاتب المجرى «جورج لوكاتش» ؛ فقد كتب قائلا : «فى تعارضنا مع الماركسية السوفيتية المبتذلة فإن المادية التاريخية تبين وجود تطور أيديولوجى لا يتحرك بشكل متواز آلى ومحدد من قبل مع النقد الاقتصادى للمجتمع»[٢٦] . وأضاف أنه فى العمل الفنى يوجد تشيع نحو الموضوعية ؛ «هذا التشيع يجب أن يوجد مكتشفا بوضوح وتميز لأن موضوع العمل الفنى يجرى تنظيمه بوعى على يد الفنان تجاه الفن»[٢٧] .

وقد تضاربت آراء الماركسيين ، وتعادت ، مما أوضح أن مفهوم الالتزام ، الذى جاء بوصفه تعبيراً عن العلاقة بين الفن والمجتمع[٢٨] ، لم يكن مغزاه واحداً عند الماركسيين كافة ، بل اختلف من واحد إلى آخر ، كما تأثر بعلاقة المعبر عنه بالسلطة أو الحزب . وقد وصل فى غالبية الحالات إلى نوع من الإلزام من جهة الحزب أو المؤسسة ، والطاعة والخضوع من جانب الفنان والأديب ، وفى أحيان أخرى ، إلى التعبير عن التحرر الإنسانى فى معناه العام (كرأى تروتسكى)[٢٩] ، أو الوقوف فى منتصف الطريق كما فعل المفكرون السوفييت الحاليون ، الذين انتقدوا ــ بلا هوادة ــ «الزدانوفية» «والستالينية» ، ولكنهم مازالوا يصرون على الالتزام الحزبى .

(ب) الالتزام والشعر :

بالرغم من أن الماركسيين ــ بصفة عامة ــ لا يفرقون فى تطبيق الالتزام بين فن وآخر ؛ إذ تكوّن الفنون جميعا جزءا من البناء الفوقى ، فإننا نريد أن نفصّل ــ إلى حد ما ــ موقفهم من الشعر ، حتى نصل إلى لبّ المشكلة .

كتب جورج طومسون « George Thomson » ، قائلا : « إن وظيفة الشعر ، مازالت كما هى دائما ، تتمثل فى سحب الوعى من العالم المدرك Preceptual World إلى عالم الخيال ؛ فإذا قارنا لغة الشعر باللغة الشائعة ، فإننا نجدها أكثر إيقاعية وتخييلا وتنويما وسحرا ؛ والحال ، فى حياتنا الاجتماعية أن نجد العوامل التى تعمل على تميزنا الإنسانى اقتصاديا واجتماعيا وثقافيا تغذى الاختلافات الفردية إلى حد كبير . وإذ ذاك فإن العمليات العقلية للحياة الواعية توحى باختلافات كثيرة بين الأفراد ، وهكذا فإن اللغة الشائعة التى تعد متوسطا لوعيهم موسومة بأكبر حرية فى التعبير الفردى ، ولكن عندما ننام أو نحلم ، ونبتعد عن العالم المدرك فإن فرديتنا تصبح ساكنة وتلعب دورها فى النبضات الأساسية والإبهامات الشائعة بيننا ، التى تنبط حياتنا الواعية . عالمنا الحالم أقل فردية وأكثر تنسيقا من عالم اليقظة . والشعر يمثل نسقا من عالم الحلم ، ولأقتبس من « ييتس Yeats » إذ يقول : « إن هدف الإيقاع هو إطالة لحظة التأمل ، اللحظة التى فيها نتام ونصحو معا ، وذلك بإسكاننا بالمشاعر الخادعة للضجر ، بينما تجعلنا نستيقظ بالتنوع ، فتحتفظ بنا فى تلك الحالة من التسامى ، التى يكون فيها العقل متحللاً من كل الضغوط الإرادية وغير مقيد بالرموز والإشارات »[٣٠] .

و « طومسون » يربط هنا بين الشعر والحلم والسحر والخيال والتأمل والتسامى ، ويرى أن لغة الشعر تسمو على اللغة اليومية الشائعة التى تتحول فيها الكلمات إلى رموز دالة وتفقد إيحاءاتها بكثرة التداول ؛ ذلك لأن « الشاعر تؤذيه الكلمة التى تنتقل من يد إلى يد كأنها قطعة النقد الصغيرة ، إلا أنها تسقط فجأة على الأرض محدثة رنينا ، فهى لم تعد قطعة عملة ، بل مجرد قطعة معدن ، رنينها يثير فى النفس انفعالات دفنت منذ أمد طويل تحت أعباء اللغة المتداولة فى حياة كل يوم . إن الكلمة فى القصيدة لا يكون لها معناها الموضوعى وحده بل يكون لها أيضا معنى أعمق ، معنى سحرى »[٣١] .

والشعر ــ فى رأى « طومسون » ــ نوع من الكلام ، وإذا أردنا أن ندرس أصل الشعر ، فإننا يجب أن ندرس أصل الإنسان ؛ لأن الكلام إحدى السمات المميزة للإنسان ؛ ولذا يجب أن نعود القهقرى ، إلى البداية . . . وحينئذ فإننا سوف نجد الكلام عند البدائيين يعتمد على الإيقاع والتصوير إلى حد يجعله يشترك مع الشعر فى هاتين الخاصيتين . وإذ كان حديثهم شعرا ، فقد كان شعرهم سحراً وغناءً ، كان غناؤهم مصحوبا بالحركات الجسدية ، وقد صمم لكى يحدث تغييرا ما فى العالم الخارجى ، وليفرض الوهم على الواقع[٣٢] . والشعر وثيق الصلة بشيئين ، الكلام والعمل ؛ وهما أهم ما يميز الإنسان عن الحيوان ؛ ولذا فالشعر وثيق الصلة بالسحر ، والخيال والتأمل ، وهو كذلك وثيق الصلة بتغيير العالم ؛ أى أن للشعر وظيفة مزدوجة (التأمل ــ التغيير) .

وإذا كانت لغة الشعر ليست هى اللغة الشائعة المألوفة ، فهل معنى هذا أن الشاعر عندما يشحن ألفاظه بالانفعالات يكون وحيدا ، منفرداً ، منفصلا عن الناس ، متقوقعا داخل ذاته ؟

يجيب « طومسون » بأن (الشاعر لا يتحدث إلى نفسه فحسب بل لمن يتبعه من الناس كذلك ؛ فصراخه صراخهم ؛ وهذا كل ما فى وسعه أن يفصح عنه ، وهذا هو ما يجعله عميقا . وإذا تكلم من أجلهم فإنه ينبغى أن يعانى معهم ويعمل ويناضل أيضا معهم)[٣٣]

فمادام الشاعر لا يكتب لنفسه ، وجب عليه أن يتواصل مع الآخرين ، وأسباب هذا التواصل تكمن فى مشاركتهم ــ ليس بوصفه

إنساناً ، ولكن بوصفه شاعراً كذلك ـ أى أن يكون واحداً منهم برغم أن لغته ليست لغة الحياة اليومية .

فالشعر ، وإن كان يختلف فى النوع عن النثر ، فإن لديه صلة ما بالمجتمع ، « فقد عبر الشعر البورجوازى خلال القرن الثامن عشر عن روح الصناعة لدى البورجوازية الصغيرة الصناعية وأجنحة من الطبقة الرأسمالية من ملاك الأرض الذين كانوا مقدمة لميلاد الرأسمالية الصناعية . . »[٣٤] .

فالواقعية الاشتراكية ترى أن الشاعر ـ برغم أنه يوحى ، ويستخدم لغة أشبه بلغة السحر على حد « طومسون » ، الذى ربط البعض بين مفهومه هذا ومفهوم السيريالية[٣٥] ـ يهدف إلى تغيير الوضع الاجتماعى ، وإلى التعبير عمن يوصل إليهم شعره . والشاعر فى مجتمع ما ، هو مرآة لهذا المجتمع ـ وإن كان ذلك لا يتم بشكل واضح نسبيا كما فى النثر ـ فالشعر ، وسائر الفنون ، تشكل جميعا جزءا من البناء الفوقى للمجتمع الذى يعبر عن العلاقات الكائنة فيه ، وفقا لنظرية الانعكاس اللينينية .

وإذا كان الشعر ملتزما ـ فى الماركسية ـ فإن الفنون جميعها ملتزمة كذلك ؛ فمضمون « الشعر ، والفن ، هو المصلحة العامة ، وهى نفعية ، ولكنها نفعية أحلّت القيم الاجتماعية محل القيم الفردية المحض ، فكان الشعر سلاحاً من أسلحة إقرار العدالة الاجتماعية . وقد اتخذ الشعراء لهم مركزا يتفق وحريتهم فى الخلق والإبداع ، ولكن فى داخل قفص النفعية والالتزام ، فصارت أجنحتهم مراوح وارتبط خيالهم بملابسات المجتمع والمادية التاريخية »[٣٦] .

وهكذا فإن الماركسيين ـ مع إقرارهم بأنّ الشعر نمط خاص من الإبداع ـ يرون أنه ـ بالضرورة ـ ملتزم . وهذا هو ما دفع « ليون تروتسكى Leon Trotsky » إلى دراسة « المدرسة الشكلية فى الشعر The Formalist School of Poetry » ، التى رأى أنها بـرغم سطحيتها ورجعيتها فإن لديها شيئا مفيداً ، هـو رؤيتها المستقبلية Futurist ، وعلى الرغم من احتكارها تمثيل الفن الجديد ، فإنها لا يمكن إلقاؤها بعيدا عن عملية إعداد الفن للمستقبل . ودرس أيضا أساسها الفلسفى ، فرأى أنه نوع من المثالية العقيمة مطبقة على مسائل الفن ؛ إذ إن دعـاتها يتبعـون « القديس جـون St. John » ، ويعتقدون بأنه فى البدء كانت الكلمة ، ولكننا ـ « تروتسكى » والماركسيين ـ نعتقد بأنه فى البدء كان العمل[٣٧] .

فالشاعر والفنان والأديب ، جميعهم كائنات اجتماعية ، تملك قدرة على الفعل ، وفى الوقت نفسه تقع تحت طائلة المجتمع ؛ فهى لا تملك الحياد ، ولابد أن تنحاز ـ فى المجتمع المنقسم إلى طبقات ـ إلى إحدى الطبقات المتصارعة ، والالتزام الاشتراكى هو الذى يلتزم بآمال الطبقة الصاعدة ـ وهى فى المجتمع البورجوازى الطبقة العاملة . هذا بالإضافة إلى كل التباينات فى الآراء التى تنسحب على كل ملتزم ، والتى تشكل ظاهرة واضحة فى داخل نطاق الماركسية .

(جـ) نقد الاتجاهات غير الملتزمة :

كتب « روجيه جارودى Roger Garaudy » قائلا : « الـواقعية لا تعنى أن نقدم صورة دقيقة للأشياء والأحداث والناس ، إنها تعنى المشاركة فى إبداع العالم عبر عملية دائبة التشكل ، وأن نضع الأصبع على إيقاع نبضه العميق »[٣٨] .

وبهذا أعلن عن نوع من الواقعية يختلف عن المفهوم الشائع ، الذى يسوى بين الواقعية Realism والطبيعية Naturalism ، جاعلا من هذه الواقعية تعبيراً عن اتجاه الماركسية الجمالى .

ولكن مما يجدر ذكره أننا نـواجه آراء مختلفـة أيضا داخل الفكر الماركسى الجمالى ؛ منها ما يتفق مع الرأى السابق لجارودى ، ومنها ما يجعل الواقعية اشتراكية Social Realism كـالسوفييت الحـاليين و « لوكاش » ؛ وهناك من يرفض الواقعية ، ويضع مكانها مفهوم « الفن الاشتراكى Social Art » كإرنست فيشر ؛ فهو على سبيل المثال يقول : « إن مفهـوم الواقعية فى الفن ـ لسوء الحظ ـ مفهـوم مطّاط ، وغير محدد Indefinite . فالواقعية توصف مرة بأنها اتجاه ، وبأنها تطوير للواقع الموضوعى ، وتارة أخرى بأنها أسلوب ومنهج . وكثيراً ما تضيع الحدود الفاصلة بين هذين التعريفين »[٣٩] .

هذا الاختلاف يجعلنا نواجه تباينا واضحا فى الآراء تجاه المدارس والاتجاهات المختلفة ، شأن الخلافات فى المواقف المتعددة الأخرى ، بخاصة الموقف من الاتجاهات والمدارس المعاصرة .

لقد ظلت الواقعية ، (أو الاتجاه الماركسى) ، « ترفض مثالية الكلاسيكية وتفسر النموذج على أنه نموذج اجتماعى وليس نموذجا إنسانيا عالميا مطلقا ، كما ترفض ما تفرضه الكلاسيكية من وضع سلم لشرف الموضوعات ونبلها »[٤٠] . ولقد كانت الواقعية ترى أن الكلاسيكية تعبر عن أوضاع اجتماعية وتاريخية معينة لم تعد موجودة الآن ؛ وبذلك فإن الموقف منها قد أصبح واضحا وجليا ؛ فالبلبلة والاختلاط ـ كما ترى الواقعية ـ قد بدأ مع الرومانتيكية .

كتب « ج . بليخانوف » : « على الرغم من أن الرومانتيكيين والبرناسيين والواقعيين الأوائل كانوا يثورون ضد الانحطاط فى بيئتهم الاجتماعية ، فإن ثورتهم هذه لم تستهدف العلاقات الاجتماعية التى تعد الجذر لهذا الانحطاط ؛ وعلى النقيض من ذلك ، كانوا يلعنون البورجوازيين ، فى حين تراهم يقدسون النظام البورجوازى نفسه »[٤١] .

وإذا كانت هذه الحركة بطبيعتها متناقضة لأنها جاءت تعبيراً عن وضع متناقض ، هـو وضع البـورجوازيـة ، التى نادت بـالحريـة ، (وكانت تعنى بها حريتها هى بوصفها طبقة بورجوازية تتعارض حريتها مع حرية الشعب) ونادت بالكثير من المبادىء المتضاربة ـ إذا كان ذلك هو وضعهـا ، كانت النتيجة الحتمية هى إما أن تذوب (أى الرومانتيكية) فى الوضع البورجوازى أو تتمرد عليه . وقد ترتب على هذا الاختيار ـ ونظرا لتناقضها كذلك ـ أن نشأ الفن للفن الذى نتج ـ كما يرى ـ « بليخانوف » ـ من « انعدام الانسجام بين المشتغلين بالفن وبيئتهم الاجتماعية »[٤٢] .

وقد رأى « بليخانوف » أن (الفن للفن) كان ثوريا فى موقفه من البورجوازية ، فكان رفض الفنانين للبورجوازيـة ، وللتعامل مع أخلاقها التى تخضع لشريعة السوق رفضا ثوريا . حتى أنه يشيد ببوشكين Pushkin لأنه أدرك أنه « من العبث إعطاء دروس لرعاع المجتمع فاقدى الإحساس الذين لايدركون شيئا . وكان مصيبا حينما

ولاهم ظهره فى كبرياء . وإن كان قد أخطأ فى شىء ، فإنما كان خطؤه لأنه لم يوسعهم استهزاء وسخرية أكثر مما فعل ! وهذا من سوء حظّ الأدب الروسى »[٤٣] .

وكذلك رأى « إرنست فيشر » فى الفن للفنّ ــ فى بداية سيطرة البورجوازية ــ موقفا ثوريا . ولكن ما الموقف الآن من الفنّ للفنّ ؟

يقول بليخانوف : « لقد أصبحت فكرة الفن للفن غريبة فى هذا العصر . . » . ويضيف « إن نظرية الفن للفن لا تنتج ثمرة طيبة فى الظروف الاجتماعية الحالية »[٤٤] ؛ لأن الفنان الذى كان لا يملك ، فى عصر تسلم البورجوازية الحكم ، فى القرن الماضى ، نظرية علمية ، أو دليلا يرشده إلى كيفية مواجهة هذه الطبقة ، أصبح لديه الآن هذه الأداة ، ومن ثم أصبحت العزلة تشكل ملاذاً للبورجوازية التى تريد أن تبعد الفنانين والأدباء عن موقع المواجهة . فالموقف الحقيقى للفنان اليوم فى رأى الماركسيين هو الموقف الملتزم .

وإذا كان الماركسيون قد رأوا فى الرومانتيكية مدرسة ثورية فى بدئها ، حيث كانت معبرة عن البورجوازية الصاعدة ، فإن هذا الموقف قد استمر حتى بعد أن جاء مكسيم جوركى M. Gorky وجعل من الرومانتيكية الثورية أو (التقدمية) مدرسة معبرة عن آمال الاشتراكيين الثوريين . وقد قدّر كثير من الكتاب السوفييت الحاليين ذلك الرأى وأخذوا به ، وأضافها بعضهم إلى الواقعية الاشتراكية . ولكن هذا الرأى لم يلق القبول لدى الماركسيين جميعا ، بل هاجمه بعضهم بشدة ، ومنهم على سبيل المثال ، المفكر المنغارى ، « ج . لوكاتش » ، الذى لم يعبأ بما يشكله « جوركى » بالنسبة للماركسيين سواه ، فكتب قائلاً : « إننا جميعا نعلم أن الرومانتيكية الثورية كانت فى العشرين سنة الأخيرة إحدى العلامات المميزة للواقعية الاشتراكية ؛ فكيف أمكن للرومانتيكية ـ برغم الجاذبية التى تصاحب هذه الصفة ـ أن تصبح فجأة جزءاً من الجماليات الماركسية ، على الرغم من أن « ماركس » ولينين لم يستخدما هذا الاصطلاح قط إلا بازدراء ساخر ؟! وفى رأيى أنها ترجع إلى السبب نفسه الذى من أجله توجد الطبيعية فى الكتابات الاشتراكية ؛ وهو « مذهب الذاتية الاقتصادى » أو « المذهب الإرادى » اللذين أنتجتها عبادة الفرد . إن الرومانتيكية الثورية هى المعادل الجمالى لمذهب الذاتية الاقتصادى »[٤٥] . ومن ثم كان هجومه على هذا المذهب ؛ إذ إنه يصور الواقع تصويراً فجاً ، مع أنه أكثر غنى وثراء .

وكذلك رأى بوريس شوكوف « أن الرومانتيكية لم تستطع فهم التناقضات الاجتماعية فى شمولها بصورة مكتملة ؛ فقد بالغت فى دور الفرد مضفية طابعا كليا على عالمه الداخلى ، وقاطعة كلّ صلاته بالعالم الموضوعى »[٤٦] .

لقد أخذت الاتجاهات الماركسية ـ عدا التى تتشيع للرومانتيكية الثورية ــ « على عاتقها القضاء على تمجيد الذات الفردية المنعزلة ، والحد من الارتكاز الأساسى على الخيال الواهم »[٤٧] . ولكن الأمر لم يقف عند نقاد معارضين للرومانتيكية ، وآخرين معها ، بل إن « كثيراً من النقاد السوفيت أشاروا إلى رومانتيكية تقدمية وأخرى رجعية »[٤٨] .

ولقد أدى ذلك إلى اتخاذ هذا المنهاج ـ تقسيم المدرسة إلى شطرين ـ منهاجا عاما يمكن تطبيقه على الاتجاهات الحديثة ، التى يتضح أن موقف الماركسين منها يزداد تعقيدا ؛ إذ يشير « ألكسندر ماياسنيكوف Alexader Myasnikov » إلى أن النقاد التشيكوسلوفاك رأوا « أنه يمكن تطبيق الفكرة على المناهج الأوربية الأخرى . فهم لا يتحدثون فقط عن رومانتيكية رجعية وأخرى تقدمية ، بل يتحدثون عن واقعية نقدية Critical Realism تقدمية وأخرى رجعية ، وحتى عن مودرونية Mod-ernism رجعية وأخرى تقدمية . وهم يقولون إنهم يستخدمون مصطلح « المودرنية » استخداما يختلف عنه فى الاتحاد السوفيتى ؛ فهم لا يعنون به الفن الرجعى وحده بل الفن الحديث إجمالا ، ومن ثم يميزون بين نوعين من الحداثة (المودرنية) . ووفقا لرأيهم فإن مصطلح الواقعية الاشتراكية لا يتسع بما يكفى لكى يحتوى ثراء الفن التقدمى فى تشيكوسلوفاكيا ؛ وعلى هذا يقترحون استعمال مصطلح أكثراً اتساعاً فى رأيهم وهو (الفن الاشتراكى) الذى يجمع بين الحداثة (المودرنية) التقدمية بوصفها إحدى نزعات الفن الحديث ، والواقعية الاشتراكية »[٤٩] .

ويزداد الأمر تعقيداً عندما يرد على ـ رفاقه التشيكوسلوفاك ـ محددا أن التعارض بين الواقعية والحداثة (المودرنية) كان قائما منذ عهد طويل ، وإن ظهر ذلك واضحاً فى القرن المنصرم بصفة خاصة ، عندما بدأت الأفكار المستحدثة Modernist Ideas فى الظهور أول الأمر عند الرمزيين ؛ حيث دار صراع أيديولوجى وجمالى مرير بين اتجاهين ؛ بين اتجاه (ثورى ، جذوره فى أعماق الشعب والحزب الشيوعى) ، واتجاه (ينهض على التعبير الذاتى ويمعن فى الذاتية إلى حد بغيض) . وهذا الاتجاه ـ فى رأيه ـ له أنسابه التى تعود إلى الرمزية والمستقبلية والتصويرية والتعبيرية والتكعيبية والسريالية . . الخ ، التى تنأى عن المجتمع وتعادى الواقع وتضرب بجذورها فى المثالية الذاتية والفردية والشكلية Formalism »[٥٠] . .

ويصل الهجوم على الاتجاهات الحديثة فى الأدب والفن إلى مداه عندما يقول ألكسندر ديمشتس Alexander Dymshits إن « الفن المودرنى Modernist Art هو فن البورجوازية المتدهورة ، وهو غير مقبول لدى أشياع الواقعية الاشتراكية »[٥١] .

وكذلك نعت « بليخانوف » المدرسة المستقبلية ، باسم « الانحطاطية » ، وقال عنها « تروتسكى »[٥٢] بأنها سطحية ، ورجعية ، وإن كان قد رأى فيها ما يمكن الإفادة منه . ورأى « ألكسندر ديمشتس » أن « الفن الواقعى ، إنسانى دائما ؛ إنه يتشرب حبا عميقا للبشرية ، ورغبة أكيدة فى مساعدة المجتمع ودفع التقدم ، فى حين نجد ، على الجانب الآخر ، أن الشكلية والتجريدية غير إنسانيتين ؛ إنها يحتقران التحليل العميق للشخصيات ، وينحرفان باهتمامهما إلى تشويه صورة الإنسان »[٥٣] .

وفى مضمار الهجوم على الأدب الحديث ، عدّ « نيكولاى ليزروف Nikolai Leizerov » الأدب الوجودى أدبا يستخدم نماذج من الواقع الحى لكى يطرح مفاهيم فلسفية تشوّه الواقع ، مع إشاعة الوهم بالصدق الواقعى فى تصوير الحياة . ويضرب مثلاً « برواية » « ألبيركامو » الغريب(*) (المنبوذ) The Outsider ؛ إذ يرى أن هدفها

(*) انظر رسالتنا للماجستير (تطور أفكار سارتر فى الفن والأدب وتأثير الماركسية عليها) كلية الآداب ـ جامعة الإسكندرية ـ ١٩٨١ . الفصل الخامس .

هو إثبات عبثية الوجود الإنسانى وخوائه ، وهو يشيد بقدرة الكاتب الفنية ، ولكنه يرفض بشدة مضمونه الذى لا يتفق مع ما يراه (المنهج الواقعى) ، ويعمل على تعميم فهمه لرواية الغريب على الأدب الوجودى كافة[٥٤] ؛ وهو الفهم نفسه الذى نراه متداولاً فى « القاموس الفلسفى » ؛ إذ يرى أن علم الجمال الوجودى نظرية مثالية ذاتية للفن والإبداع الفنى ، ويدمج بين الوجودية (فى الفن) والطبيعية فى تصويرها لانحطاط الإنسان وللجانب المعتم للوجود الإنسانى . ويرى القاموس ، أيضاً ، أن الفن لديهم يعمل على إيقاظ العواطف اللاواعية للفرد ، وأن علم الجمال الوجودى يعكس التدهور الروحى للمجتمع الرأسمالى المعاصر[٥٥] .

ويكتب« سيرجى موزيناجون Sergei Mozhnyagun » ، ليقول ـ بعد أن يربط بين الاغتراب والإمبريالية ـ ساخراً من الوجوديين : « أما الوجوديون ، من ناحية أخرى ، والذين يرون الإنسان وجوداً منعزلاً بلا معين ، فإنهم يعدون الاغتراب ، أى التضاد بين الإنسان والمجتمع ، مبدءاً أبدياً ومطلقاً »[٥٦] .

وهنا نجد تسوية بين الاتجاهات الوجودية كافة ، بل وصلوا إلى دمج بين الوجودية والطبيعية ، متجاهلين ما يمكن أن نراه عند « سارتر » من أدب المواقف ، المضاد لأدب « مارسيل » الذى يخضع لحتمية قدرية ـ كانت محل نقد عنيف من « سارتر » .

ولكن ، برغم الهجوم الشديد على الاتجاهات (الحديثة) فى الأدب والفن من جانب كثير من الكتاب الماركسيين ، لا سيا السوفييت منهم ، فإن هذا لم يمنع تغلغل هذه الاتجاهات داخل الاتجاهات الماركسية ، سواء فى الاتحاد السوفييتى أو خارجه ، على نحو دفع « متشنكو » إلى أن يقول : « نحن لا ننكر مدارس معينة فى الفن البورجوازى المعاصر تسعى حقاً إلى قطع الصلة التى تربطها سواء بالعالم المادى ، أو بالمتطلبات الروحية للناس العاديين . وإنه من الجدير بالأسف أن نقدم هذه النزعات الضارة فى صورة العملية الطبيعية فى تطور الفن والتصور الماركسى الجديد له »[٥٧] .

وتؤكد ذلك الكاتبة الاشتراكية الهولندية هنريتا رولاند ـ هولست Henrieta Roland- Holst ، فى دراستها عن علم الجمال الاشتراكى قائلة : إنه « من المعروف للجميع ، ومما لا يحتاج إلى تذكير ، أن الفن ليس فى حاجة إلى هدف خارجه وأنه يرى معناه فى ذاته »[٥٨] ، وهذا يصل إلى الدعوة لمبدأ « الفنّ للفنّ » .

ويتضح التناقض فى المواقف عندما نجد ثلاثة من الكتاب الماركسيين يكتبون عن « كافكا » ، وهم : « سيرجى موزليا جون » ، و « جورج لوكاتش » ، و« روجيه جارودى » ؛ إذ يرى الأول أن « كافكا » ينتقد الرأسمالية ولكن انتقاداته غير مقنعة لأنه يستمد نقده ممّا أسماه (بغضب الروح) . فلم تكن الرأسمالية وحدها فى نظر « كافكا » ممثلة للعنف الشامل ، بل كانت الثورة الاشتراكية أيضا . وتعاطف « كافكا » ـ فى رأيه ـ مع الثورة الروسية لم يجعله يعدها تحولاً تاريخياً لأنه كان متأثراً بفكرته الراسخه فى ذهنه عن شبح البيروقراطية المفزع ؛ فقد كان يقول : إن كل ثورة تنتهى إلى صورة من البونابرتية التى تحتضن الثورة فلا يتبقى سوى نوع جديد من البيروقراطية[٥٩] ، وبهذا جعل نقده ينصب أساساً على آراء « كافكا » أكثر منه على أدبه . ولم ير فى عمل « كافكا » تناقضا يعكس تناقض العصر واضطرابه ، علماً بأنه لو اهتم برأى « إنجلز » فى « بلزاك » ، الذى أوضح أنه بالرغم من أن بلزاك كان من أنصار (المشروعية) لكن رواياته تعد مرثيات لذلك المجتمع الذى كان يناصره . وقد وصف (أى بلزاك Balzac) الفترة ما بين عامى ١٨١٦ ، ١٨٤٨ مقدماً لوحة حية من الأحداث عن تقدم البورجوازية إلى السيطرة على المجتمع ، وانهيار مجتمع الإقطاع[٦٠] .

أما « لوكاتش »[٦١] ؛ فعلى الرغم من أنه رأى فى أعمال كافكا مايحقق إدراك الواقع بأكبر قدر من التماسك والإقناع ، وبأنه ينتمى إلى الكتاب الواقعيين العظام ، فإنه أدانه بشدة ، رابطاً بينه وبين « كيركجارد » ؛ لأنه لم يجاوز تصوير الطابع الشيطانى لعالم الرأسمالية الحديثة ، وعجز الإنسان فى مواجهته وعجزه عن تحقيق خلاصه بطبيعة الحال ، ولأن موضوع قلقه لا يزال بعيداً عن ذروة تطوره التاريخى .

أما « روجيه جارودى »[٦٢] ، فإنه يرى « كافكا » كاتباً واقعياً عظيما ، أقام التحاما بين الإبداع الشعرى والحياة . وهو ليس كاتبا يائسا ولكنه شاهد على عصره ، وأعماله الأدبية تعبير عن موقفه من العالم ، فضلا عن أنها ليست صورة منقولة ومتواكلة ، كما أنها ليست نبوءة تسرف فى الخيال . وتتمثل عظمة « كافكا » فى نجاحه فى خلق عالم أسطورى لا ينفصل عن عالمنا الواقعى بل يكون معه وحدة واحدة ؛ ولذا نراه يجعل كافكا صاحب النصيب الأعظم فى كتابه (واقعية بلا ضفاف) . وهذه المواقف المتباينة تؤكد ما نراه ، من عدم وجود وجهة نظر ماركسية واحدة ، بل وجود اتجاهات ماركسية .

ولعل الموقف من « السريالية » يزيد الأمر جلاء ووضوحا ـ بخاصة إذا علمنا أن السريالية أقامت دعوتها على أساس أن « بريتون » كان يعد نفسه ماركسيا ويعد الماركسية أهم الروافد التى ترفد السريالية بفلسفتها ـ فقد كتب « سيرجى موزنيا جون » : « ولكن سوف يكون صحيحا لو أننا سلمنا بأن « السريالية » نوع من الكآبة والغضب يكبل الإرادة ، ويخنق الاحتجاج . فقد أكد أراجون Aragon فى مقالته عن إيلوار Eluard أن الشاعر الموهوب يمكن أن يكون شاعراً حقيقيا للشعب فحسب عندما يرفض السريالية »[٦٣] . فكأن هذا الموقف السلبى هو الذى يجعل الشاعر شاعرا شعبيا .

أما القاموس الفلسفى فقد جاء به عن « السريالية » ، أنها التعبير عن السمة المميزة لأزمة المجتمع الرأسمالى ، وأن جذورها الفلسفية جاءت من المثالية الذاتية « لفرويد » التى تعد الفن « لاشىء » ، وأنه ناتج ووظيفة للشهوانية . ويرى (القاموس أيضا) أنه وفقا للسرياليين فإن الفن ينبع من الإثارات الجنسية ، ومن الخوف من الموت ومن الحياة . وأن تناقضات المجتمع الرأسمالى التى شطرت الإنسان إلى شطرين ، بالخوف والعجز عن مواجهة العالم الواقعى الناتج عن هذه التناقضات ، هذه التناقضات جعلت السرياليين يجدون بعض الصور التى أمكنهم تجسيمها مشيعين القرف والاشمئزاز من الواقع والحياة نفسها . والسريالية من وجهة النظر تلك تؤكد على الهذيانات Hallu-cinations والحالات المرضية Pathological Cases والتشاؤم اليائس .

ويضرب (القاموس) مثلا على بعض السرياليين فيضع بينهم ت . س . إليوت ، وكافكا ، و« باوند » وغيرهم[٦٤] .

والجدير بالذكر هنا أن القاموس لا يشير إلى أن السريالية تتخذ من الماركسية أحد أركانها الأساسية ، ولا يشير إلى موقف « تروتسكى » المناصر لها ، الذى عدها المدرسة المعبرة عن الاتجاه الماركسى . والأكثر من ذلك ، هو الوقوع فى الأخطاء الفادحة ؛ كأن يعد الشاعر الإنجليزى (ت . س . إليوت) شاعراً سرياليا ، وكذلك « إزرا باوند » ، أو « كافكا » كاتبا سرياليا ؛ وهى أخطاء لا تغتفر ، وهى إن كانت توحى بشىء ، فإنها توحى بتسوية خاطئة جدا بين الاتجاهات الحديثة كافة ووضعها جميعا فى سلة واحدة ، ونسبتها إلى شجرة واحدة فى مواجهة الأدب السياسى (ولا أقول الأدب الاشتراكى) .

وفى حالة السريالية نلاحظ أن المواقف متناقضة كذلك ، فعلى حين يشترك « تروتسكى » فى تحرير البيان السريالى ، ويرى « بريتون » أنه ماركسى ثورى ، فإننا نجد أن « آراجون » السريالى السابق يهاجم السريالية بعنف جاعلا الكفاح ضدها كفاحا ضد « التروتسكية » . كما أننا نلاحظ الهجوم العنيف من النقاد وعلماء الجمال السوفييت الحاليين ، وكذلك الموقف الرسمى المتمثل فى ما جاء فى القاموس الفلسفى .

وهو التناقض نفسه الذى كان قائما تجاه « بيكاسو » ، الذى رأى فيه « جارودى » إنسانا ومصوراً يلتهم الدنيا بعينيه ، ثم يفرزها بيده . وبين العينين واليد يوجد رأس وقلب إنسان تجرى من خلالهما عملية تمثيل وتحول[٦٥] ؛ فى حين كان « بيكاسو » مشكلة المشاكل بالنسبة للحزب الشيوعى الفرنسى ، الذى لم يستطع أن يستوعب عالمه . وقد شاع عنه الكثير ، إلى حدّ اضطر « جارودى » أن يؤكد أنه إنسان وليس أسطورة « وليس نبيا أو بهلوانا أو نيزكا سقط علينا من الفضاء أو شيطانا لفظه الجحيم ، أو صانع معجزات »[٦٦] .

لقد كان الفهم الخاص للالتزام من قبل الماركسيين الفرنسيين (أعضاء الحزب الشيوعى) عدا « جارودى » ، الذى طرد منه أخيرا ، كان هذا الفهم الخاص يقع تحت تأثير الآراء الرسمية السوفيتية التى تضيق نطاقه ، ومن ثم تحكم على الاتجاهات والمدارس كافة بالعقم . ومما هو جدير بالذكر ، أننا نلاحظ أيضا ، فى هذا المضمار (نقد الاتجاهات غير الملتزمة) أن الماركسيين لا يقفون فى خندق واحد ، وإنما تتعدد الاتجاهات ، بدءا من الاتجاه الذى يرفض المدارس والاتجاهات كافة ، التى لا تجعل من الواقعية الاشتراكية ــ بأكثر مفاهيمها فجاجة (الإلزام الحزبى) ــ أساسا لها ، مرورا بالاتجاه الذى يمكن أن يستوعب الواقعية النقدية والرومانسية الثورية ، وانتهاء إلى الاتجاه الذى يستوعب مكتسبات الفن المعاصر كافة ، ويوسع من نطاق الواقعية لتشمل الاتجاهات (المودرنية) . وهذا يوضح بجلاء إلى أى مدى ، ينبغى علينا فى تعاملنا مع المفاهيم الجمالية الماركسية ، أن نحذر من الموقف الدوجماطى الذى يؤكد وجود (علم جمال ماركسى) أو اتجاها ماركسيا واحداً .

هوامش

(١) لوفافر ، هنرى : فى علم الجمال ــ ترجمة ــ محمد عيتانى ــ دار المعجم العربى ــ بيروت ١٩٥٤، ص ٤ .

(٢) المصدر السابق : ص ٤٦ .

(٣) Lukačs, G: Essays on Thomas Mann-Merlin Press-London, 1964,p.52. عن مجاهد عبد المنعم مجاهد : علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة ــ دار الثقافة للطباعة والنثر ، القاهرة ١٩٧٧، ص ١٢٩ .

(٤) Ibid : p. 34.
عن مجاهد عبد المنعم مجاهد : مصدر سابق ــ ص ١٢٩ .

(٥) فيشر ، إرنست : ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ــ ١٩٧١ ص ٢٧٦ .

(٦) Mayakovesky, V. : Collected Works, Rus, ed. Vol. 12 p. 150.See; Melchenko, A. : The Basic Principle of Soviet Literature. Tr. by Kate Cook in, Mozhnyagun, S. (Ed.) of Problems of Modern Aesthetics, Collection of Articles, Progress Publishers, Moscow, Ist printing, 1969, p.29.

(٧) Berson, Fredreick. R:Writeres In Arms-The Literary Impact of Spanish Civil War-Foreword by: Salvador de Medariago, New York University Press, New York, 1967-p.52.

(٨) Metchenko,A: Op.cit,p.8.

(٩) Ibid : p.12.

(١٠) Ibid : p.32.

(١١) كتب « لينين » : « ولقد عبر تولستوى فى أعماله عن قوة حركة الفلاحين وضعفها ، وكان احتجاجه الحار ، المتحمس ، والحاد فى مواجهة الدولة والكنيسة الرسمية البوليسية يعبر عن مزاج ديمقراطية الفلاحين البدائية التى كدست فيها قرون من القنانة Serfdom ، ومن تعسف الموظفين ونهبهم ، ومن اليسوعية الإكليريكية ، ومن الأكاذيب والمخاتلات،جبالاً من الحقد العارم والغضب» . انظر :
Lenin, V.I. : Articles on Tolstoy, in Craig, David: Ed. of; Marxists on Literature, An Anthology, Pinguin Books, London, 1977, p.352.

(١٢) Metchencko,A: Op.cit,p.9.

(١٣) فيريفل ، ج : الفن فى ضوء الواقعية ، ترجمة محمد مفيد الشوباشى ، دار الفكر العربى ، القاهرة بدون تاريخ ص ١٤٦ .

(١٤) Berson, F.R.: Writers in Arms,Op. cit, pp.51,52.

(١٥) Metchenko, A. : Op. cit,

(١٦) صلاح فضل : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٨ ص ٨٣ .

(١٧) المصدر السابق : ص ٨٥ .

(١٨) Metchenko,A.: Op. cit,p. 32.

(١٩) بوجد انوف : الاسم المستعار لـ (ألكسندر ألكسندروفتش ــ

مالينوفسكى) ، فيلسوف واقتصادى روسى واشتراكى ديمقراطى ، اتصل بالبلاشفة عام ١٩٠٣ وعمل فى جرائدهم (فيبرود Vepryodوالبروليتارى Proletary) وأصبح واحداً من مديرى جرائدهم (نوفيا زيزن Novaya Zhizn) ـ ترك البلاشفة فى الفترة (١٩٠٧ - ١٩١٠) وقاد مجموعة من (الفيوروليين) ضد خط الحزب ، وحاول أن يضع فلسفة خاصة . وقد طرد من الحزب عام ١٩٠٩ ، وبعد الثورة أصبح واحداً من منظمى البروليتاريا (فى منظم الثقافة العمالية Proletuctعام ١٩٢٦) ـ وعمل مديراً لمعهد نقل الدم ، ومات متأثراً بتنفيذه تجربة على نفسه ، وله عدد من المؤلفات الاقتصادية والفلسفية وفى الثقافة ـ راجع :
Rosental, M. & Yudin, P. (Ed.) of Russian Original & Dixon R & Saifution, M. (Ed.) of English Translation, A Dictionary of Philosophy, Progress Publishers, Moscow, Ist printing, 1967 p.55 . Also Lenin, V.I. : Materialism and Emprio-Criticism, Critical Comment on Reactionary Philosophy, tr. and prepared by Progress Publishers, Moscow

(٢٠) Metchenko,A. : Op. cit,pp.25,26.

(٢١) المقصود مجلة نوفى مير "Novy Mir" السوفيتية .

(٢٢) Metchenko,A. : Op.cit, p.37.

(٢٣) Aragon,L. & Breton, A.: Surrealismo Frente a Realismo Socialista. Trad. Barcelona, 1967,p.26. عن صلاح فضل : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى ـ مصدر سابق ـ ص ٩٥ .

(٢٤) Metchenko,A. : Op. cit, p.25.

(٢٥) Mozhnyagun, Sergei: Unadorned Modernism, Tr. by Don Donemanis In Problems of Modern Aesthetics, Progress Publishers, Moscow -Ist. printing, 1969, p.236.

(٢٦) Lukačs, G.: Writer and Critic and Other Essays, Op.cit. p.60. عن مجاهد عبد المنعم مجاهد : علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة ـ مصدر سابق ـ ١١٢ .

(٢٧، ٢٨) Lukacs, G.: Op. cit, p. 40. عن مجاهد عبد المنعم مجاهد : المصدر السابق ـ ص ١١٢ .

(٢٩) راجع : صلاح فضل ـ منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى ـ مصدر سابق ـ ص ٩٦ .

(٣٠) Thomson, George: Marxism and Poetry, Luwrence & Wishtt L T D, London, 1945, pp.22, 23.

(٣١) فيشر ، إرنست : ضرورة الفن ـ مصدر سابق ـ ص ٢٢٠ .

(٣٢) Thomson, G.: The Art of Poetry, in Craig,D.: Ed. of Marxists on Literature-An Anthology, Penguin Books London, 1977,pp.49-52.

(٣٣) Thomson, G.: Marxism and Poetry, Op.cit, p.60.

(٣٤) Caudwell, Chistopher: English Poets, (I) The Period of Primitive Accumulation-In (Craig,D.) Marxists on Literature, An Anthology- Pinguin Books, London, 1977, p.107.

(٣٥) عصام محفوظ : آراغون ـ المؤسسة للدرسات العربية والنشر والترجمة طبعة ١ بيروت ١٩٧٤ ص ٤١ .

(٣٦) Spender, S.: The Making of Poem, pp.16-20 & Plekhanov, G: L'Art et la vie sociale-Paris. 1946,pp 49-53 . عن محمد غنيمى هلال : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ـ طبعة الرسالة ـ القاهرة ـ ١٩٥٨ ص ص ٢٢٣ ، ٢٢٤ .

(٣٧) Trotsky, Leon: The Formalist School of Poetry and Marxism, in; Craig,D.: Marxists on Literature, An Anthology, Penguin Books, London 1977,pp.363,379.

(٣٨) Garaudy,R.: D'un realism sans rivage, Paris, 1963,p. 244-See; Dymshits, Alexander: Realism and Modernism, translated by: Kate Cook In, Mozhnyagun, S.: (Ed.) of; Problems of Modern Aesthetics, Collection Of Articles, Progress Publishers, Moscow Ist.pr., 1969 p.280.

(٣٩) Fisher, E.: Zeitgeist und literature, S. 73-See; Mozhnyagun, S.: Unadorned Modernism, Tr. by: Don Donemanis, In; Ibid.p.252.

(٤٠) صلاح فضل : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى ـ مصدر سابق ـ ص ١٩٦ .

(٤١) Plekanove, G.: Art and Social Life tr. by A. Finberg, Progress Publishers, 2nd priniting Moscow 1974, p.p. 34 & 35.

(٤٢) Ibid : p.34.

(٤٣) Ibid : p.74.

(٤٤) Ibid : p. 61.

(٤٥) لوكاش ، جورج : معنى الواقعية المعاصرة ، ترجمة أمين العيوطى ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٧١ ص ٦٧ .

(٤٦) Suchkov, Boris: Realism and Its Historical Development, translated by:Kate Cook, in, Mozhntagun,S. editor of, Problems of Modern Aesthetics, Collection of Articles, Progress Publishers, Ist printing, Moscow, 1969, p. 325.

(٤٧) صلاح فضل : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى ـ مصدر سابق ـ ص ١٩٥ .

(٤٨) Myasnikov,A.: Tradition and Innovation, tr. by: Kate Cook In. Op. Cit. p. 194

(٤٩) Ibid: p. 194.

(٥٠) Dymshits, A.: Realism and Modernism, In Problems of Modern Aesthetics, op. cit., p.p. 261 & 262.

(٥١) Ibid: p. 285.

(٥٢) Trotsky, L.: The Formalist School of Poetry and Marxism, In Craig, D. (Ed.) of Marxists on Literature and Anthology, Pinguin Books, London, 1977; p. 363.

(٥٣) Dymshits, A.: Realism and Modernism, Op. cit., p.p. 287 & 288.

(٥٤) Leizerov, Nikolai: The Scope and Limits of Realism, Tr. by,. Kate Cook, In; Mozhnyagun,S.: editor of Problems of Modern Aesthetics, Collection of Articles, Progress Publishers, Ist pr., Moscow, 1969, p.303.

(٥٥) Rosental,M & Yudin,p.: Ed. of A Dictionary of Philosophy. Op. cit, p. 153.

(٥٦) Mozhnyagun,S.: Unadorned Modernism, Op. cit, p. 242.

(٥٧) Metchenko,A.: Op. cit,pp. 10,11.

(٥٨) Holst, H.R.: Studies On Socialist Aesthetics, Russ. ed. 1907, p. 31.-See; Ibid: p. 11.

(٥٩) Mozhnyagun,S.: Op. cit, p.245.

(٦٠) Engels, F.: Letter to Margret Harkness (April 1888), In Craig,D.: Ed. of Marxists on Literature- An Anthology, Penguin Books, London, 1977, p.270.

(٦١) لوكاش ، ج : معنى الواقعية المعاصرة ، مصدر سابق ـ ص ص ٤٣ ، ١٠٠ ، ١٠١ .

(٦٢) جارودى ، روجيه : واقعية بلا ضفاف ، ترجمة حليم طومسون ، ومراجعة فؤاد حداد ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٨ ص ص ١٤١ ⅞ ٢٢٤ .

(٦٣) Mozhnyagun,S.: Op. cit, p. 244.

(٦٤) Rosental,M. & Yudin,p.: A Dictionary of Philosophy, Op. cit,p.441.

(٦٥) جارودى ، روجيه : واقعية بلا ضفاف ـ مصدر سابق ـ ص ١٧ .

(٦٦) المصدر السابق : ص ١٧ .

رحلتان

عزت قرنى

تمهيد **الرحلة نقلة** ، هى نقلة فى الزمان إن كانت بالفكر أو الخيال ، ولكن **الرحلة الحقيقية رحلة فى المكان** ، **وسرعان ما تصبح** بالضرورة رحلة فى المكان والزمان معاً لأن المكان الإنسانى يحمل معه **بالضرورة زماناً خاصاً** ، **فلكل مكان زمان** . وتتأكد هذه المقولة إذا تنبهنا إلى أن المقصود بالمكان ، فى معظم أنواع الرحلات ، **هو مكان المجتمع الآخر** ، **أو الثقافة الأخرى** . والمجتمع والثقافة كائنات زمانية بالضرورة ، وفهم الحاضر فيها **يتطلب بالضرورة معرفة الماضى** ، **بل وتشوفاتها** نحو المستقبل أحيانا (طبق هذا مثلاً على زيارة لليابان اليوم) .

والرحلة قد تبدو معرفة بالجزء ، ولكنها فى الحقيقة معرفة بالجزء فى إطار الكل ، **ليس فقط الكل الذى ينتمى إليه هو** ، **بل الكل** الذى ننتمى إليه أنا وهو ، سواء كان ذلك الكل متسقاً أو غير متسق ؛ **لأن رحلتى إلى مكان ما هى فى الوقت نفسه رحلة إلى مكان** يوضع فى مكانه بين أمكنة مختلفة ، وهى كذلك رحلة إلى مكان **بالقياس إلى مكان أصلى هو مكانى أنا** ، **الذى** أبدأ منه ، وأرحل ، لأعود إليه .

فالرحلة بالضرورة ذهاب وعودة ، وهى عودة نهائية عند انتهاء زمنها ومغادرة المكان ، وعودة بالفكر الدائم فى أثناء كل لحظاتها ؛ فأنت تكون فى المكان الآخر وخاطرك يعود بك إلى مكان ثان ، وهو دائما يرنو إلى مكانك الأصلى ، الذى منه أتيت ، وتعرف أنك إليه ستعود .

والرحلة الجيدة هى معرفة بالمكان الجديد وبمكانك الأصلى معاً ، ليس فقط لأنك تحمل دائماً مكانك الأصلى (مجتمعك ، ثقافتك) ، بل لأنك بتغربك المؤقت عنه تعيد اكتشافه فى كلياته ، بعد أن كان يغمرك بجزئياته ؛ وهكذا تتضح خريطة البعيد بنفس نسبة اقترابك من تفاصيل خريطة القريب ، وهو هنا مكان الرحلة . فالرحلة فى الواقع انتقال دائم بين الحاضر والماضى ، والهنا والهناك ، وحيث إن« هنا » (مكان الرحلة) لابد له من معيار يقاس به وإليه ، فإنه يربط دائما ، أو هكذا يجب أن يكون ، إلى « هناك » (مكانى الأصلى) .

والرحلة خروج (مؤقت) عن الذات (الجمعية بل الفردية إلى حد ما) ؛ هى غربة ؛ هى دخول فى الآخر ؛ هى تمثيل «نحن» لدى الآخر . ويتأكد هذا المعنى الأساسى ، من آن لآخر حين يرانى عنده ، فإنه دائما لا يرانى بشخصى ، بل بصفتى التمثيلية ؛ أى من حيث إننى «نحن فى أنا» . وعلاقتى بالآخر تصبح هكذا علاقة «نحن» بـ«هم» .. فالرحلة إذن ، فى جوهرها الحقيقى غير المشوه ، لقاء «ثقافى» ، أى لقاء ثقافتين . ويظهر هذا من آلاف التفاصيل ، وأولها عدم ثقة المسافر فى أول لحظات نزوله إلى المكان الجديد بما يجب عليه أن يفعل أو يقول ، واستخدام «هم» و«نحن» بكثرة غير عادية . . . الخ . ونضع هذا بصورة أخرى حين نقول إن الرحلة الحقيقية عمل فردى ظاهريا ، وعمل جماعى ، أو على الأدق عمل اجتماعى وثقافى فى الحقيقة . والواقع أن الفردية والجماعية هما الطرفان الضروريان لإطار الوعى فى أثناء الرحلة ؛ فمهما كان الغرض الفردى هو الأغلب ، كما فى رحلة الراحة أو المصيف ، فإن العنصر الاجتماعى يظهر فى لحظة أو أخرى بشكل ، أو بآخر (وثائق السفر ، لغة التفاهم . . .) ، ومهما يكن الغرض الجماعى هو الأبرز ، كما فى رحلات الاستكشاف بأنواعه ، التى تمولها جهات عامة من أجل تحقيق أهداف عامة ، فإن الذى يقوم بالرحلة ، فى نهاية الأمر ، هو فرد متعين .

وإذا أراد صاحب الرحلة تسجيل مشاهداته ، فإن هذه الإرادة لا تكون إلا تعبيراً جديداً عن الطابع الجماعى لرحلته الفردية ؛ فهو بهذا التسجيل يريد إشراك أهل جماعته فيما شاهده هو ، وكأنه يريد لهم أن يسافروا سفرته ، ولكنها سفرة من الدرجة الثانية هذه المرة ، أى بالخيال ، ومن خلال وسيط هو الكاتب . ومن المفهوم أن غرض التسجيل غالبا ما يكون سابقا على الرحلة ، أو ، على الأقل ، مواكباً لها أو لمعظم مراحلها ، لأنه يقتضى انتباها وتدقيقا وجمعا لمادة ، ودعنا من المذكرات اليومية التى يقوم بها الرحالة خلال رحلته .

الرحلة إذن عمل ثقافى ، فهى إذن نشاط أيديولوجى ، لأنها لقاء بين مجموعتين من المفاهيم والقيم . وتصبح الرحلة نشاطا أيديولوجيا بمعنى ثان ، إذا نظرنا هذه المرة إلى داخل المجتمع نفسه الذى ينطلق منه فردان للقيام بالرحلة نفسها ، وهنا يصبح من الممكن أن نقارن بين الإطار الأيديولوجى لرحلة كل منهما بالإضافة إلى التجمع (أو الفئة أو الطبقة) الذى ينتمى إليه هذا وذاك . وإذا أردنا أمثلة ساخنة من رحلات هذه الأيام ، فإن سفر الفلاح المصرى إلى العراق سيكون غير سفر أبناء رجال «الانفتاح» إلى أمريكا ، وغير سفر المدرس إلى نيجيريا ، وغير سفر المدير العام فى بعثة شراء الأسمنت واستيراد القمح . . . إلى غير ذلك .

وقد اخترنا موضوعا لدراسة «أيديولوجية أدب الرحلات» مقارنة رحلتين مصريتين إلى أوربا ، تمتا ــ كلتاهما ــ فى القرن الميلادى الماضى ، وإن كان الفارق الزمنى بينهما يتعدى الخمسين عاما ، هما رحلة رفاعة رافع الطهطاوى ، التى تمت ما بين عامى ١٨٢٦ – ١٨٣١ م ، فى «تخليص الإبريز فى تلخيص باريز» (نشر عام ١٨٤٣ م .) ، ورحلة عبد الله فكرى وولده أمين فكرى ، فى عام ١٨٨٩ م ، التى نشر الحديث عنها فى «إرشاد الألبا إلى محاسن أوربا» (نشر عام ١٨٩٢) .

ويجب أن نحدد فى وضوح أننا لا نتبع مسبقا أى خط معين فى دراسة النصين مما تحدث عنه النقاد والمنظرون (انظر الجزء الأول من «الأدب والأيديولوجيا» ، فى «فصول» ، السنة الخامسة ، العدد الثالث) . إن الذى نحاول أن نصنعه هو أن نعرف مقصد العملين حقاً وما يقولانه صراحة وما يقولانه ضمنا ، مما قد يكون أهم مما يقولانه بالحرف ، وأن نضع أيدينا على الخيط الهادى والمحاور الرئيسية فى العملين ، بما يدل على المواقف الأيديولوجية للمؤلفين . وبالطبع ، فإن النص دائما نص لمؤلف بعينه ، وفى عصر معين ؛ كذلك فإن قارىء النص نفسه شخص معين يكتب فى إطار محدد[1] . ومن جهة أخرى فإننا نستعمل اصطلاح «أيديولوجيا» بمعنى واسع ومحايد ، بأنه يعنى مجموعة الأفكار والقيم المتناسقة (أو شبه المتناسقة) ، الموعى بها فى وضوح أو المعتمدة ضمناً ، التى تحدد موقفا نظريا وعمليا لطبقة (أو على الأقل فئة) اجتماعية بإزاء الطبقات الأخرى والعالم المحيط وطبيعة الحياة . وقد نستخدم اللفظ مرة لنمتد به إلى موقف ثقافة من ثقافة أخرى ، وقد نرجع لنتحدث عن أيديولوجيا شخص بعينه (هو رفاعه الطهطاوى) بإزاء ثقافة غربية ، وبإزاء ثقافته الجديدة التى تكون بسبيل التكوّن ، ويكون هو نفسه رائد هذا التكون فى جانبه الواعى (ومن ثم الأيديولوجى) .

المؤلفون :

إن مستودع الأيديولوجيا النهائى ليس هو النص ، الذى نفضل له أن يسمى بـ «مُجْلى» الأيديولوجيا . وقد يكون هذا الجلاء أو الظهور واضحا أو غير واضح ، كاملاً أو غير كامل ، إنما مستودع الأيديولوجيا الحقيقى هو الدماغ ، هو الشخص الحى ، هو مؤلف النص ، فلابد إذن من الذهاب والرواح ما بين النص والمؤلف . ونقول «المؤلفون» وليس «المؤلفان» ؛ لأن الرحلة الثانية ، «إرشاد الألبا إلى محاسن أوربا» ، شارك فيها الأب عبد الله باشا فكرى والابن محمد أمين بك (ثم باشا) فكرى . وبرغم أن الكتاب بغلافه وخطابه يجعل تأليفه بقلم الابن ، الذى يحدد نصا نصيب الأب فيه ، وهو فصلان قصيران يبدآن من الإسكندرية (ص ٢٩ وما بعدها) ، وخطابان إلى على باشا مبارك (ص ٩٠ – ١٠٠) وإلى مصطفى باشا رياض (٧٥٩ – ٧٦٥) إلى جانب قصيدته فى مؤتمر المستشرقين (ص ٦٥٥) ونص مقدمة بحثه إلى المؤتمر (ص ٧٣٨ – ٧٤٤) ، وقصيدته إلى الخديو كتقرير عن «المأمورية» (ص ٧٩٧ – ٨٠٠) ، إلا أن عبد الله فكرى يشير فى خطابيه المذكورين ، وبينهما ما يقرب من الشهر ونصف الشهر ، إلى أنه بسبيل العمل فى كتابة رحلته هذه ، فيقول إلى رياض باشا : «فشاهدنا من الصنائع والبضائع وأنواع البدائع والنظام والإتقان والإحكام ما يحتاج فى إيضاحه من البيان وتقريبه للأفهام إلى مجلدات ضخام واستخدام أعوام ، وسنذكر فى الرحلة[2] إن شاء الله مما رأيناه فى هذه العاصمة [يقصد باريس] وغيرها ما يبلغه الجهد ويساعد عليه الحال[3]» . ويفصل على نحو أوضح فى خطابه السابق لهذا إلى على مبارك ، حيث يقول : «وقد رأينا . . . فى بلاد السويسره . . . ما يدهش الناظر ويستغرق الخاطر ، مما تطول بشرحه أذيال المقال ، وأخاف منه على شريف خاطركم الملال ، لاسيما مع ما عندكم من الأشغال[4]. وسأودعه إن شاء الله تعالى كتاب الرحلة مفصلا مفرعا مؤصلا ، ليكون تذكرة لمن يتذكر وتبصرة لمن يتبصر . **وقد اتخذت الأهبة لذلك والعدة بمفكرات أقيد بها الأوابد وأربط بها الشوارد ، ورسوم أجمعها لأستوضح بها الخفى وأقرب القصى وأذلل العصى ، وكتب أدخرها لتكميل البيان ، وسؤال من ذوى الخبرة أؤكده بالعيان** . . .» .ويدل هذا النص على وجود هذه المواد كلها بالفعل ساعة كتابة الخطاب (٣١ يوليو ١٨٨٩ م .) وبعده فى خلال السفر على كل احتمال ؛ أما إذا كان الابن قد استخدمها من بعد ذلك فى أثناء تحريره للكتاب ، ومدى هذا الاستخدام ، وهو نفسه يتوقف على طبيعة هذه المواد وما إذا كانت مفصلة أو غير مفصلة ، فإنه أمر آخر . على أن انطباعنا الأساسى هو أن لغة الكتاب تعود إلى أمين فكرى ، فيما عدا الصفحات المحددة التى ينسب الابن تأليفها إلى الأب . ومع ذلك فإن الأمر ، أمر نسبة الكتاب إلى الأب أو الابن ، يبقى ذا أهمية ، حيث يتعين أن نحدد طبيعة الأيديولوجية التى صدر عنها ، وربما تختلف النظرة بين الأب والابن . فلننظر إذن سريعا إلى ما نعرفه عنهما .

كان عبد الله فكرى واحداً من أبرز كتاب عصر إسماعيل (١٨٦٣ – ١٨٧٩ م .) ، وربما كانت موهبته الأدبية واللغوية هى سبيله الأول إلى المناصب الإدارية . وأول منصب كبير تولاه هو وكالة ديوان المكاتب الأهلية (سنة ١٨٧١ م .) تحت رئاسة على مبارك ، ثم تولى وكالة نظارة المعارف سنة ١٨٧٨ (وليس سنة ١٨٧٦ كما فى بعض

المراجع) حين تولاها على مبارك فى أول نظارة مسئولة تتشكل فى مصر الحديثة (نظارة نوبار ، أغسطس ١٨٧٨ فبراير ١٨٧٩ م .) . ويبدو أن إسماعيل كان يكن له تقديراً ، فقد سافر معه إلى الأستانة حين ذهب إلى العاصمة السلطانية لأداء الشكر على ولايته ، كما رافقه إليها غير مرة ، ثم كلفه الإشراف على تعليم أنجاله وتدريبهم[٥] ، ومنهم توفيق نفسه . وكان عبد الله فكرى يجيد اللغة التركية واشتغل بالترجمة فيها سواء فى الحكومة أو فى الأدب . وكان قد ولد فى مكة سنة ١٨٣٤ م . (١٢٥٠ هـ .) من أب مصرى ، كان مرافقا فى الحجاز للجنود المصرية[٦] التى أرسلها محمد على ، وأم من المورة[٧] ، وربما تعود إلى أمومته معرفته الجيدة بالتركية . وقد درس فى مصر ، ودخل الأزهر . ولا شك أن قربه من إسماعيل ومن الدوائر الحاكمة كفل له موقفا ماليا حسنا ، ونحن نعرف على كل حال أنه كان من «الذوات من ملاك الأراضى العشورية» منذ كان وكيلاً لديوان المكاتب الأهلية[٨] ، ولا شك أن ثروته نمت بعد ذلك . وعلى هذا فإن عبد الله فكرى يدخل أيديولوجياً فى طبقة الملاك (على الأقل ، ولا نعرف مقدار أملاكه وما إذا كان يدخل فى طائفة كبار الملاك أم لا) وفى طبقة كبار موظفى الحكومة .

ولكن هناك اعتباراً آخر لابد أن يدخل فى تحديد أيديولوجيا عبد الله فكرى . ذلك أنه اختير ناظراً للمعارف فى أول وزارة وطنية حقاً قبل الاحتلال ، ألا وهى وزارة محمود سامى البارودى (٤ فبراير - ٢٦ مايو سنة ١٨٨٢ م .) ، وهى فى الواقع وزارة العرابيين . وكان أحمد عرابى نفسه ناظراً للجهادية فيها ، وهو ما يدل على انتماء عبد الله فكرى ، إن لم يكن إلى العرابيين ، فعلى الأقل إلى أفكارهم . ومن جهة أخرى فلا يجب أن نغفل عن إمكان آخر ، وهو قربه من شخص توفيق الذى كان مربيا له فى صغره ؛ فربما لعب هذا العامل ، إلى جوار انضمامه إلى الأفكار الوطنية ، دوراً فى اختياره للوزارة كسبيل إلى طمأنة الخديو إلى جانب معرفته الوثيقة بأمور نظارة المعارف ، ومكانته الأدبية الكبيرة . وربما يكون من نافلة القول أن ننبه إلى أن انتماءه إلى ملاك الأطيان (وربما إلى كبارهم ؟) ليس متناقضا مع الانتماء إلى الأفكار الوطنية ؛ فقد كان البارودى نفسه من كبار ملاك الأراضى ، ومن قبله شريف باشا وغيره . فكلمة «الوطنية» فى الحركة العرابية وقبلها لا تؤخذ باعتبار طبقى ، بل الواقع أن الحركة الوطنية كانت إلى حد كبير مطية لمصالح البورجوازية المصرية التى كانت قد أخذت فى التخلق .

وقد دفع الرجل على كل حال ثمن اشتراكه فى وزارة البارودى ؛ حيث اتهم بالاشتراك فى الثورة العرابية ، وقبض عليه ، واستجوب ، ولكن أخلى سبيله لعدم ثبوت إدانته . وكان قد قطع معاشه الحكومى ، فكتب إلى الخديو توفيق ، تلميذه السابق ، يستعطفه فى قصيدة يعتبرها بعض النقاد[٩] أفضل ما كتب ، وفيها يقول :

مليكى ومولاى العزيز وسيدى
ومن أرتجى آلاء معروفه العمرا

لئن كان أقوام علىَّ تقولوا
بأمر فقد جاؤوا بما زوروا نكرا

فما كان لى فى الشر باع ولا يد
ولا كنت من يبغى مدى عمره الشرا

فعفواً أبا العباس لازلت قادراً
على الأمر إن العفو من قادر أحرى

وحسبى ما قد مر من ضنك أشهر
تجرعت فيها الصبر أطعمه مرا

يعادل منها الشهر فى الطول حقبة
ويعدل منها اليوم فى طوله شهرا

أيجمل فى دين المروءة أننى
أكابد فى أيامك البؤس والعسرا[١٠]

وبعد العفو عنه ، ورجوعه إلى مقامه السابق[١١] ، تجول فى الحجاز وفى الشام ، ثم كان آخر مظاهر الرضى عنه تعيينه رئيسا للوفد المصرى إلى مؤتمر المستشرقين الذى عقد صيف عام ١٨٨٩ بالسويد والنرويج .

وقد أخذ معه ولده محمد أمين عضوا ثانيا فى الوفد ، ويليه مرتبة ، من حيث الترتيب الرسمى للأعضاء ، ويليه الشيخ حمزة فتح الله ، ويليه محمود أفندى عمر . ولا يصغر الابن أباه إلا باثنتين وعشرين سنة ، فقد ولد محمد أمين عام ١٨٥٦م ، فيكون عمره وقت الرحلة ثلاثة وثلاثين عاما ، وعمر أبيه وقتها خمسة وخمسين ، ولكنه مات بعد تاريخ الرحلة بعشر سنوات فحسب (١٨٩٩م) . وقد جنى الابن كل مزايا عصر إسماعيل وثمار علو نجم أبيه ؛ فتعلم فى المدارس الحديثة ، فدرس الحقوق فى فرنسا (وربما يكون قد درس فى مدرسة الحقوق بالقاهرة ، مثلما فعل قاسم أمين الذى يصغره بسبع سنوات) ، وسنرى إشارات منه فى الرحلة تدل على معرفته الجيدة باللغة الفرنسية وبباريس . ومن العجيب أنه ألف كتابا فى «جغرافية مصر والسودان» ونشر فى عصر إسماعيل فى عام ١٢٩٦هـ (أى ١٨٧٨/١٨٧٩م .) وهو أطول جغرافية فى بابها[١٢] على الأقل حتى آخر القرن التاسع عشر ، وهكذا يكون قد ألفها وهو فى سن الاثنتين والعشرين عاما . وقد تقلب فى وظائف القضاء والإدارة ، فكان رئيسا للنيابة فى عام ١٨٨٨م ؛ أى قبل الرحلة بعام ؛ ثم ولى قضاء محكمة الاستئناف ثم محافظة الإسكندرية ، ثم انتدب لنظارة الدائرة السنية ، أى ممتلكات الخديو . ويظهر من هذا الاستعراض السريع لحياة الابن أنه لا [illegible] أن يكون نموذج الموظف المصرى وصاحب الأملاك الذى وعى [illegible] درس الحركة العرابية وفشلها ، كما أراده الخديو وأراده الإ[illegible] من جانبه ولحسابه ، ألا وهو أن يلتفت الملاك إلى مصالحهم [illegible] وأن يرعى الموظفون واجبات مناصبهم التى تتمثل فى الخضوع للحاكم ، وأن هذه الرعاية وحدها هى الكفيلة بأن تحفظ عليهم امتيازاتهم ، وفى عبارة واحدة : على كل أن يهتم بأموره الخاصة ، وألا يتعداها ، إلا فى الحدود التى ترضى عنها السلطة ، وسنرى تطبيقات لكل هذا فى ثنايا حديثنا . فهل يمكن أن نقول إن «أيديولوجيا» الابن تختلف عن أيديولوجيا الأب ؟ نعم ولا ، أو فلننقل على طريقة البعض : «نعم ولكن» . إن الذى نشأ فى عصر إسماعيل غير الذى نشأ فى عصر محمد على وعباس ؛ فالأول يعتبر نفسه «حديثا» بكل معنى الكلمة ، ولعله ينظر إلى الناس نظرة الوافد إلى تلك الحداثة الذى لا يستطيع أن يتمثلها كل التمثل وحقةً ، أى بشعوره وسلوكه وعقله معا ، وليس بعقله فحسب كما نفترض أنه

كان حال من ينتمى إلى جيل عبد الله فكرى ، ولم يخرج إلى أوربا ليتعلم شابا . كذلك فإن من ولد فى إطار امتيازات البرجوازية وتمتع بها منذ صباه ، ليس كمن اجتهد ليحقق لنفسه أمثال تلك الامتيازات . كما أن الذى يستهل حياته المستقلة أو يكاد فى ظل الاحتلال ، وفى ظل عودة الخديو الخائن منتصراً ، ليس كمن يشهد انتفاضات الأمة من أجل الكرامة ومحاولات الطبقة البرجوازية ذاتها أن تتخلص من استبداد الخديو ، إسماعيل كان اسمه أو توفيق ، وأن تتحرر من سيطرة البنوك الأجنبية ؛ فهذا الأخير على الأقل له مزِّية المحاولة ، وإن اكتوى بالفشل على نحو أو آخر . إن الأول قد تجرع الدرس من البداية ، أو يكاد ؛ أما الثانى فإنه صحا من سنوات أمل كانت إلى الوهم أقرب ، فما أشبه ما بعد ١٨٨٢ بما قبل ١٨٧٨م . إذن هناك اختلاف بين جيل أمين فكرى وجيل عبد الله فكرى . ومع ذلك ، فإن الاختلاف فى الواقع ليس كبيراً بالنظر إلى تاريخ تأليف رحلة « الإرشاد » ، أو على الأدق تاريخ القيام بها ؛ ففى عام ١٨٨٩ يستوى الجيلان : فكلاهما يهتم بأملاكه وجاهه ومناصبه (الفعلية أو الممكنة) ، ويترك أمر الأمة إلى صاحب الأمر ، وكلاهما مهتم بلذته ، أو قل على الأفضل بمتعته ، فى المحل الأول ، وهو إذا تحدث فإنما يتحدث إلى أهل طبقته ، من الأمراء العظام (أى كبار الموظفين) وأصحاب الثروات (وهو ما يعنى الشىء نفسه إذا قلنا « أصحاب الأملاك ») ، وباختصار : كلاهما يفكر فى نفسه وحسب . هذا هو درس انتصار خيانة الخديو ودرس الاحتلال الإنجليزى .

والآن ، لنعد إلى الوراء ثلاثة وستين عاما ، لنترك عام ١٨٨٩م إلى عام ١٨٢٨م . ، لنرى الفتى الطهطاوى (١٨٠١ ــ ١٨٧٣م .) ذا الخمسة والعشرين عاما ، وهو يترك القاهرة ليرى الإسكندرية لأول مرة فى حياته ، ولينتقل منها سريعا إلى ظهر باخرة عسكرية فرنسية تنقله إلى مارسيليا ومنها إلى باريس ، التى سيقضى بها أعواما خمسة ، ليعود إلى مصر المحروسة عام ١٨٣١م ، ومعه مسودة « تخليص الإبريز فى تلخيص باريز » التى يأخذ فى تنقيحها والإضافة إليها ، لتنشر فى عام ١٨٣٤م(١٣) . لنعد من وراء هذه الأعوام الستين أو تكاد ، فماذا كان فى رأس « ذى الهمة » رفاعة فى ذلك الوقت ، وليس بعده ، لأنه هو نفسه سيصبح من كبار الملاك ، وسيموت عن ألف وخمسمائة فدان ؟ فمن كان رفاعة الذى ألف « التخليص » ؟ إنه يقولها فى وضوح ، وكأنها من أوراق اعتماده : إنه الفقير ابن الفقراء ، الغنى بأغنى الثروات ، بالعلم ، ولا يهمنا بعد ذلك أن يدعى نسباً « حسينيا قاسميا » ولا أن يوازن ما يقول إن أصل عائلته كان من « الأشراف » : « وحصلت مايسِّر به الفتاح مما يخرج الإنسان من الظلام ، ويمتاز به عن مرتبة العوام . وكنت من معشر أشراف جارت عليهم الأيام ، بعد أن أجرت غيثها فى ديارهم ، وأشارت إلى نصبهم الأعوام ، بعد أن نصبت أعلام راحتها فى مزارهم . ومن المركوز فى الأسماع فى القديم والحديث ، وعليه الإجماع بعد الكتاب والحديث ، أن خير الأمور العلم ، وأنه أهم كل مهم»(١٤) . هذا حديث «أيديولوجى» بالمعنى القوى : إنه تحديد لمراتب القيم ، فالعلم أهم كل مهم ، فلا الثروة ولا السلطة تدانيه ، بل هما تابعان له ، أو هكذا ينبغى أن يكونا .

ويكفينا الآن هذا التحديد الوحيد لمركز الطهطاوى الأيديولوجى ، أو على الأدق لأساس مركزه الأيديولوجى ، فهو الفقير الذى يصنع نفسه (ويريد أن يصنع أمته الجديدة) بالمعرفة ، فى مقابل ممثلين للبورجوازية المصرية المالكة الحاكمة التى تتطلع وحسب إلى التمتع بما بين أيديها . وسنعود إلى التحديد التفصيلى لبعض مواقف الفريقين الأيديولوجية من خلال نصوص الرحلتين . ومن جهة أخرى ، فإذا كنا قد أطلنا بعض الشىء فى حياة عبد الله فكرى وولده ، فلأنهما غير معروفين كثيراً لدى القراء ، أما رفاعة ، فإننا نفترض معرفة جيدة به وبأعماله وفى مقدمتها « تخليص الإبريز »(١٥) .

وسوف نقوم بالمقارنة بين الرحلتين ابتداء من محاور نظنها أهم من غيرها فى إطار الدراسة الأيديولوجية .

أساس الرحلة وتحولاتها

من الجدير أن يُلاحظ أن أساس الرحلة فى حالتى الطهطاوى وفكرى واحد ؛ فهو بعثة رسمية حكومية ، ولكن كم من التحولات تمت على الرحلة ومجراها فى كلتا الحالتين . ذلك أن رفاعة رافع الطهطاوى لم يرسل ، عام ١٨٢٦م ، وعمره خمسة وعشرون عاما ، ليدرس شيئا ، أى ليكون شيئا ، وإنما أرسل واعظا دينياً يؤم الصلاة ويعظ الطلبة ويرشدهم ويرد على مسائلهم فى باب الدين ؛ بعبارة أخرى أرسل ذلك الفتى المصرى ، أى الفلاح ، وكان المصرى الوحيد فى تلك البعثة ، ليكون فى خدمة الطلبة « الأفندية » ، وكانوا جميعا من غير المصريين الفلاحين ، ولكن همته جعلت « ولى النعم » ، أى محمد على ، ينقله إلى مرتبة المبعوث ليحتفى بدراسة الترجمة ، ولا نعرف تفاصيل ذلك ، وإن كان يبدو أن المشرف الفرنسى على البعثة ، وهو المسيو جومار ، له يد طولى فى هذا التدبير ، لأن تقاريره تفيض بالثناء المتكرر والإعجاب الثابت بمواهب رفاعة وإخلاصه(١٦) . ونستطيع أن نتصور حرص الفتى الصعيدى على أن يبلغ بالعلم ، وبالجهد فى تحصيله أسمى المراتب ، وهو الذى أدرك أن « شهرة معارف مسيو جومار وحسن تدبيره يوقع فى نفس الإنسان من أول وهلة تفضيل العلم على السيف ، لأنه يدبر بقلمه ما لايدبر غيره بسيفه ألف مرة ، ولا عجب فبالأقلام تساس الأقاليم »(١٧) ، نقول نستطيع أن نتصور مدى حرص الأزهرى الفلاح على أن يساوى مكانة الأفندية الأتراك والمستركة الذين أرسل فى خدمتهم فى البداية ، ولعل أقوى دليل على ذلك ما كتبه أستاذه المباشر ، المسيوشو إليه ، فى تقريره النهائى عنه فى تمام بعثته ، فى شهر « فبريه » سنة ١٨٣١ : « ومما ينبغى التنبيه عليه أن غيرة مسيو الشيخ رفاعة تناهت به إلى أن شغله مدة طويلة فى الليل تسبب عنه ضعف فى عينه اليسار ، حتى احتاج إلى الحكيم الذى نهاه عن مطالعة الليل ، ولكن لم يمتثل لخوف تعويق تقدمه . ولما رأى أن الأحسن فى إسراع تعليمه أن يشترى الكتب اللازمة له ، غير ما سمح به الميرى ، وأن يأخذ معلما آخر غير معلم الميرى ، أنفق جزءا عظيما من ماهيته المعدة له فى شراء كتب وفى معلم مكث معه أكثر من سنة »(١٨) .

نرى إذن أن أساس رحلة الطهطاوى هو أمر حكومى لتنفيذ مهمة « تابعة » ، فإذا به يقلب الوضع ، ليصبح بجده مبعوثا وليقوم بمهمة رئيسه ، وهو الذى لم يطلب أحد منه أن يدرس شيئا ، وليصير من بعد أنفع أعضاء بعثة ١٨٢٨ على الإطلاق لمصر . فماذا حدث فى حالة

الرحلة الفكرية ؟ إنها أيضا تقوم لتنفيذ مهمة حكومية هى الاشتراك فى مؤتمر المستشرقين الذى عقد فى السويد والنرويج فى سبتمبر ١٨٨٩م ، وما أشد اهتمام كاتبها بالإشارة إلى مخصصاتها المالية ، ولكن سرعان ما يحولها قائداها ، وهما عبد الله فكرى وولده ، إلى رحلة للمتعة فيمرون على جزر البحر المتوسط ومدن إيطاليا وما جاورها من ممتلكات الإمبراطورية النمساوية وفينا وباريس ولندن والسويد والنرويج وألمانيا وما شاء الله . ولا يساورنا شك فى أن هذا التحول ، من مهمة للمصلحة العامة إلى رحلة للمتعة الشخصية قد مر بخاطر آل فكرى ومر به أيضا احتمال استنكار مثل ذلك ؛ ولهذا فإن عبد الله فكرى يذكر بالتفصيل اجتهاده لزيارة المدارس فى خطابه إلى رياض باشا[١٩] ، ناظر النظار وقت الرحلة ، وذلك تبريراً لتواجده فى باريس عشرين يوما ، هو يضيف تبريراً آخر ساذجا ، يعرف أمثاله صغار الموظفين وكبارهم ؛ حين يقول : « وأقمنا فى باريس نحو عشرين يوماً ، نراجع ما كتبناه بمصر من المواضيع التى حررناها للعرض على المؤتمر السويدى ، ونعيد عليها النظر . وفى خلال ذلك نتردد على معرض باريس العام . . . » ثم يضيف : « وفى أثناء تلك المدة أردنا معاينة المدارس الموجودة هنا ، فصادفنا الوقت وقت عطلة »[٢٠] ، وكأنه لم يكن ينتظر أن تكون المدارس الفرنسية معطلة فى الصيف ! نقول إن ما فعله هنا عبد الله فكرى ، الموظف المحنك ، إنما يدل على محاولته للتستر على تحويل الرحلة الحكومية إلى رحلة للمتعة الشخصية . ولكن أقوى دليل على ما نقول إنما هو دليل سلبى ، ونقصد به غياب أية إشارة محددة إلى أى مرحلة بعينها من مراحل الرحلة ، عدا حضور المؤتمر ذاته ، فى التقرير الرسمى الذى حرره عبد الله فكرى بنفسه ووجهه إلى جناب الحضرة الخديوية ، وشاء له خاطره أن يكتب التقرير الحكومى الرسمى شعرا ، ويبدأ بتحية الخديو وأنواره ، وأنه :

مولاى قد سرنا بأمرك نبتغى
لرضاك ما تسمو به الأقدار
نصل المغارب بالمشارق والسرى
بالسير لا ملل ولا إقصار
ونلف أذيال الأباطح بالربى
تتنابنا الأنجاد والأغوار
لا البحر ذو الأمواج نخشى بأسه
يوما وليس البر فيه نضار
البحر بر فى رضاك بمن به
والبر من جدوى نداك بحار
ومدى النهار صباح خير كله
بسعود جدك والدجى أسمار
نطوى البلاد بطيب ذكرك نشره
عبق ونفحة ريحه معطار[٢١]

وبعد ستة أبيات يفصل مقصود البيت الأخير ، يقول مباشرة :

ثم امتطينا للسويد ركائباً
لا الركض يجهدها ولا التسيار

ويأخذ فى تفصيل إقامته فى السويد والنرويج .

أساس واحد إذن للرحلتين ، ولكنه يتحول فى واحدة من المستوى الشخصى إلى المستوى القومى ، وفى الثانية من مستوى المصلحة العامة إلى مستوى الاستفادة الشخصية . ونتحقق من هذا المعنى بدراستنا لغرض الرحلة كما يحددها كل مؤلف على حدة .

غرض الرحلة :

بعد أن تحدثنا فى القسم السابق عن « أساس » الرحلة ، أى عن علة القيام بالرحلة المكانية الزمانية ، نتحدث الآن عن الرحلة الأخرى ، أى الرحلة الأدبية ، التى تتمثل فى كتابة تجربة الرحلة المادية ، والتى تأخذ شكل مصنف محدد الحجم . وتسمية كتاب قص أحداث السفر « بالرحلة » ، فوق أنها تسمية تقليدية ، فإن رفاعة[٢٢] وعبد الله فكرى[٢٣] يتفقان فى الأخذ بها .

يقول رفاعة فى نص شهير تكاد كل كلمة فيه أن تحتاج إلى تعليق : « سهل لى الدخول فى خدمة صاحب السعادة [يقصد محمد على] أولاً فى وظيفة واعظ فى العساكر الجهادية ، ثم منها إلى رتبة مبعوث إلى باريس صحبة الأفندية المبعوثين لتعلم العلوم والفنون الموجودة فى هذه المدينة البهية . فلما رسم اسمى فى جملة المسافرين ، وعزمت على التوجه ، أشار علىَّ بعض الأقارب والمحبين ، لا سيما شيخنا العطار [يقصد الشيخ حسن العطار] ، فإنه مولع بسماع عجائب الأخبار ، والاطلاع على غرائب الآثار ، أن أنبه على ما يقع فى هذه السفرة ، وعلى ما أراه وما أصادفه من الأمور الغريبة ، والأشياء العجيبة ، وأن أقيده ليكون نافعا فى كشف القناع ، عن محيا هذه البقاع ، التى يقال فيها إنها عرائس الأقطار ، وليبقى دليلا يهتدى به إلى السفر إليها طلاب الأسفار ، خصوصا وأنه من أول الزمن إلى الآن لم يظهر باللغة العربية ، على حسب ظنى ، شىء فى تاريخ مدينة باريس كرسى مملكة الفرنسيس ، ولا فى تعريف أحوالها وأحوال أهلها . . . فما قصرت فى أن قيدت فى سفرى رحلة صغيرة . . . وشحنتها ببعض استطرادات نافعة ، واستظهارات ساطعة ، وأنطقتها بحثّ ديار الإسلام على البحث عن العلوم البرانية والفنون والصنائع ، فإن كمال ذلك ببلاد الإفرنج أمر ثابت شائع ، والحق أحق أن يتبع . ولعمر الله أننى مدة إقامتى بهذه البلاد فى حسرة على تمتّعها بذلك وخلو ممالك الإسلام منه . . . »[٢٤] .

وتشير هذه السطور إلى أغراض ستة ، هى على ترتيب ورودها فيها وبحسب عبارتها على التقريب :

١ ــ ذكر العجائب والغرائب فى تلك البلاد .
٢ ــ كشف القناع عن محيا هذه البقاع .
٣ ــ تقييد دليل يهتدى به إلى السفر إلى باريس لطلاب الأسفار .
٤ ــ ذكر تاريخ مدينة باريس وتعريف أحوالها وأحوال أهلها .
٥ ــ حث ديار الإسلام على البحث عن العلوم البرانية والفنون والصنائع .
٦ ــ ذكر السفر ووقائعه وكذلك ثمرته وغرضه وهو التعريف بالعلوم والصنائع المطلوبة .

وتحتاج عبارة الطهطاوى وأسلوبه فى التعبير ، فى شتى كتبه وكتاباته ، إلى دراسة خاصة ، ولكن يظهر فى نص الأغراض الذى

أوردناه واحد من أهم معالم أسلوب رفاعة ، ألا وهو التقديم بالمألوف والتثنية بالمطلب الحقيقى (إلى جانب معالم أخرى مثل التراجع خطوة للقفز خطوات ، والتأخير والتقديم ، وتحويل الأنظار عن مواطن الاتهام الممكنة ، وغيرذلك) . ذلك أن الفقرة التى تبدأ بكلمات « أن أنبه على ما يقع فى هذه السفرة » إلى « وأحوال أهلها » ، والتى تقدم ما عددناه الأغراض الأربعة الأولى للرحلة ، هذه الفقرة تقدم أغراضاً مألوفة لكتب الرحلات ، بل هى كذلك تقدم أغراضا مألوفة بحسب ترتيب تنازلى للمألوف ، وللمطلوب عند أهل العصر ، إلى الأقل ألفة والأهم عند الطهطاوى . فرفاعة لا يصدم القارىء بالإعلان عن كتاب فيما يسمى اليوم بالدراسة الأنثروبولوجية الثقافية ، بل يقدم إلى سمعه وعينه الفكرة التى تجذبه إلى الكتاب ، وهى فكرة الغرائب والعجائب ، ويذكرها ثانية باستخدام الصفتين ، « الغريبة » « والعجيبة » ، وتشفع هذا كله بإبراز سلطة الشيخ العطار الأدبية ، بحيث نجد الكلام يبدو كأنه تحية له وطاعة لأمره ، إنما هذا كله هو الجرعة الأولى مشفوعة بالمشجعات . وتليها جرعة أخرى يقبلها قارىء العصر من غير شك فى سهولة ، لأسباب كثيرة ، ولأنها فى الظاهر لا تكاد تقول شيئا ، وإن كانت فى عبارة سوف يستملحها : « كشف القناع عن محيا هذه البقاع » ، ولكن القارىء اليوم قد يجد أنها ذات دلالة قوية على غرض أساسى من أغراض الرحلة الطهطاوية ، ألا وهو الاكتشاف ، والحق أن كل الرحلة ستكون كشوفات من بعد كشوفات . ثم يقدم غرضا تقليديا آخر وهو إعداد دليل للسفر ، وهو أمر عادى جداً ، وسنجده بوضوح إلى حد الملل مع رحلة « إرشاد الألبا » ، ولكن الطهطاوى « الماكر » ، بأحسن معانى هذه الصفة ، يحدد مضمون دليله على الفور (ولاحظ كلمة « خصوصاً ») ، ليقدم الغرض الرابع الذى يبتعد بكثير عن التقليد والموروث على النحو الذى سيفهمه عليه رفاعة : ذلك هو ذكر تاريخ باريس ، أى تاريخ فرنسا ونظم الحكم والحياة فى أوروبا القرن التاسع عشر فى النهاية ، وتعريف أحوالها وأحوال أهلها ، وهو ما يشير إلى تمييز رفاعة البارع بين المدينة ماديا والمدينة معنويا ، وسنجد أن أمين فكرى لا يكاد يهتم إلا بالجانب الأول . نقول إن هذا الغرض الرابع ، وإن كان مفهوما ومألوفا إلى حد ما ، فإن المضمون الذى يضعه فيه رفاعة ، يجعل منه شيئا جديداً بالفعل ؛ فنحن بإزاء ثلاثة أشياء وليس شيئا واحداً : تاريخ المدينة ، والتعريف بالمدينة ماديا ، وبها بشراً ، ثم إن التعريف المادى بها لا يأخذ صورة التفاصيل المتتالية حسب توالى أيام الإقامة زمنيا ، وهو ما نجده عند أمين فكرى ، بل صورة العرض المتكامل لموضوعات تتوالى ، فتكتمل أمامنا صورة المدينة (الموقع ، المناخ ، النهر ، المجارى ، الأرصفة ، القناطر ، سطح الأرض ، الشوارع ، المحال . .) .

ونأتى الآن إلى الغرضين الأخيرين ، وهما متكاملان ، ويشكلان أهم الأغراض جميعا وموطن الثورية فى الرحلة الطهطاوية . إن رفاعة يكتب ما يكتب ليقول لقومه ، مصريين ومسلمين : انهضوا ، تغيروا ، اعرفوا الجديد ، خذوا بأسباب القوة ، وأسباب القوة الحقيقية علوم وصنائع . إذن فالغرض الحقيقى هو « النداء » ، هو تبليغ رسالة ، هو « حث ديار الإسلام » على التغيير العقلى ، فيكون فى صورة عرض العلوم الجديدة ، « البرانية »، أى العلوم التى تقابل العلوم الشرعية ، علوم الدين ، وهى العلوم « الرياضية والطبيعية وما وراء الطبيعة أصولها وفروعها »(٢٦) . هذا هو « ثمرة السفر وغرضه »

بنص رفاعة ، الذى يميزه عن السفر نفسه و« وقائعه » ، وفى الكتاب هذا وذاك ، ولكن للثمرة المكان الأوفى .

فماذا نجد عند عبد الله فكرى ونجله أمين ؟ إن الاختلاف لبيّن ، وهو يظهر أول ما يظهر من محض مقارنة عنوانى الكتابين : إن جهد رفاعة « التركيب » الذى يهدف إلى تقديم صورة كلية للحضارة الفرنسية فى أهم جوانبها وأبرزها ، يظهر فى أهم كلمتين من العنوان : التخليص والتلخيص ، وبالفعل فإن كتابه يحتوى على عصارة الحضارة الباريسية . أما عنوان الرحلة الفكرية فإنه صادق متواضع : « إرشاد الألبا إلى محاسن أوروبا » ، حيث التركيز هنا على « محاسن » البلاد ومفاتنها ، من حدائق وقصور وبحيرات ومطاعم وفنادق وما شابه ، كما أن كلمة « إرشاد تدل على الهدف المادى المتمثل فى إعداد دليل لأدوات التنقل والمبيت والمأكل والمشرب وأسعار ذلك وظروفه ، وبقدر ما تدل كلمة « إرشاد » على التفاصيل ، تدل كلمة « تخليص » فى عنوان رفاعة على الجهد العقلى المسيطر الهادف إلى إدراك الكليات .

يتحدث محمد أمين فكرى عن غرض رحلته مرتين فى مقدمة كتابه ، والجمع بين النصين يجعلنا نضع أيدينا ليس فقط على ازدواجية الوعى عند طبقته ، سواء كانت طبقة ملاك الأراضى أو فئة كبار موظفى الحكومة الخديوية ، أو من شارك فى أفكار العرابيين ثم اعتذر عنها ممتدحاً ، بل كذلك على إحدى الممارسات المنتظمة المستمرة للطبقة الحاكمة المصرية منذ بداية العصر الحديث وبغير توقف ، أعنى ممارسة التغطية « الأيديولوجية » ، أى وضع شعار أو هدف أو مبدأ وممارسة فعل مختلف تماما أو مخالف كثيراً . وتعبيرنا « التغطية الأيديولوجية » ، هو فى الواقع وضع مهذب لما يسمى فى الكلام العادى بممارسة « الكلام ذى الوجهين » ، أو قل صراحة : ممارسة تكتيك الكذب المنظم .

إن أمين فكرى يدفع فى وجه القارىء ، فى أول ما يطالعه به ، أنبل حديث ، حديث الوطنى الغيور الذى لا يفكر فى نفسه بقدر ما يفكر فى وطنه ، ويضع فى خطابه اصطلاحات تقبل الإجماع الوطنى بغير تردد ، أو تكاد ، إذا أخذت على علاتها ؛ وهى فى الوقت نفسه اصطلاحات أصبح الاحتلال يشجع على تداولها طالما يستطيع أن يقدم لها المضمون الذى يتفق مع مصالحه ، تلك هى اصطلاحات : الهمة ، العناية ، الثروة ، الرفاهية ، الحضارة ، التقدم ، العمران ، التمدن ، اقتفاء آثار أوربا ، الإصلاح ، النجاح . يقول فى صفحة ٣ ــ ٤ : « كتبت بعض ما رأيت بالبلاد التى شاهدتها ، قاصداً بذلك وقوف أبناء وطنى على ما يستوقف النظر من محاسنها وعلى ما صرفه أهلها من الهمة والاعتناء بشؤونها حتى وصلت من الثروة والرفاهية إلى ما وصلت إليه ، فإن معرفة أحوال الأمم وما هم عليه من الحضارة والتقدم والعمران والتمدن أدى إلى اقتفاء آثارهم طلبا للإصلاح ورغبة فى النجاح » .

إن هذا النص يحدد فى وضوح أن القصد المباشر هو دعوة أبناء الوطن إلى التقدم ، ومن هذه الزاوية فلا اختلاف فى المقصد بين الرحلة الفكرية والرحلة الطهطاوية ، وربما يصرف القارىء المتفائل نظره عن عبارة « ما يستوقف النظر من محاسنها » ، وربما يوازنها بإشارة الطهطاوى إلى « العجائب والغرائب » ، والفرق ما بين العجيب والغريب من ناحية ،والمحاسن من ناحية ، قد يعود إلى تطور الحساسية

الفعلية والمجالية،وطرائق التعبير فى خلال ستين عاما من عمر الكتابة المصرية . فلنصفق إذن لهذا المقصد النبيل كما نصفق لرفاعة فى مقدمته وفى أثناء رحلته وفى خاتمتها .

ولكن إعجابنا يجد أسباباً للتريث برهة ، حين يجد نغمة مختلفة تتداخل مع النغمة القومية ،تلك هى نغمة الاهتمام الشخصى الذى يجعل أحد أغراض الرحلة الدعوة إلى السياحة ، من أجل المتعة فى ما هو ظاهر . ذلك أن المؤلف بعد أن يتحدث عن المواد التى استعملها فى صياغة رحلته ، يذكر منها أخيراً : « مابقى منطبعا فى الخاطرمن أحاسن المناظر وغرائب المناظر التى لا يكاد يمحوها الزمان » . فهذا إذن ما تمخضت عنه الرحلة ، وهو « تلخيصها » إن أردنا الدقة : مناظر ومفاخر ، بينما كانت عند رفاعة : علوم وحث على اليقظة من نوم الغفلة . ثم يقول أمين فكرى (ولنلاحظ هنا لهجة الخطاب الشخصى) : « يكفيك الآن أن تطلع على ما كتبت فتجعله وسيلة وتتخذه ذريعة لأن تعمل جهدك ، وتعانى وكدك وكدك وتصرف عنان عزمك إلى السياحة ، فتجعل لها نصيبا من زمنك وحظاً من مالك ، وأنت إن سلكت هذا المسلك ونموت هذا النمو أفدت نفسك وبنى جنسك واكتسبت معرفة أشياء تخفى على أمثالك ، وعرفت عادات معاصريك مؤتلفة ومختلفة ، وطبائعهم متشابهة ومتباينة ، وربما إن رأيت طرق تقدمهم أخذت لنفسك ولبلدك ولأبناء وطنك ما رأيت أخذه ، ونقلت من ذلك ما قدرت عليه ، وأفدت غيرك ولو بكتابة ما استحسنت مما رأيت »(٢٧) . ولو قلده القارىء وكتب مثل كتابته ، « وأنت حينئذ منشرح الخاطر قرير العين ، خال من الشواغل والمتاعب ، فإذا رأيت ثمرة إرشادى من إعجاب الناس بما كتبت ، وإقبالهم على ما صنعت ، فإنى أظنك لا تنسى كاتب هذه العجالة ، إذ هو الذى حثك على هذا العزم واستنهضك لهذا الحزم »(٢٨) . ففى هذه السطور لا يستطيع القارىء المنتبه إلا أن يلمح ، وخاصة بين ثناياها ، الاهتمام « البرجوازى » بالمتع الشخصية التى توفرها السياحة ، وإن وازنه الاهتمام بمنافع « بنى جنسك » و« بلدك » و« أبناء وطنك » ، ويؤكد هذا الاهتمام الشخصى الفردى تعبيرات « السياحة » (ويدرك القارىء للرحلة أنها تعنى فى الحقيقة « التفرج ») و« حظاً » و« لنفسك » و« منشرح الخاطر قرير العين خال من الشواغل والمتاعب » ، ودعنا من التعقيب على نداء السطور الأخيرة العاطفى إلى تذكرى بها ، وهو جدير بشىء من التحليل النفسى ، وكأن من أهم أغراض كتابة الرحلة فى النهاية هو هذا الغرض الشخصى الفردى المحض : إعجاب الناس بما كتب المؤلف .

وقد يرى القارىء أنه لا عيب فى السفر بغرض المتعة ، ولا عيب فى الكتابة عما خبر المسافر من أجل إمتاع الآخرين ، وهذا حق بطبيعة الحال ، والمتعة من أهم مراكز اهتمامات الحياة الإنسانية ، والوظيفة الأساسية للأدب ، بوصفه فناً ، هى الإمتاع . هذا حق ، ولكن أن تقصد المتعة والإمتاع ولا تتحدث عن غيرهما شىء ، وأن تتحدث عن قصد الإفادة القومية وأن تمارس المتعة فى الواقع معظم الوقت وتدعو إلى مثلها شىء آخر . وهذا هو ما أشارت إليه بعض السطور السابقة وما يثبته الكتاب كله كما سنرى ، وهو على غير ما فعل رفاعة : كان يمكن أن يذهب إلى باريس ليحيا حياة جديدة ويتمتع ماشاء ، ولكنه اختار الدراسة حتى ضعفت عيناه وصرف على التعلم من مصروفه الخاص(٢٩) ، وأراد أن يفيدنا بدعوة جديدة وأن يعرفنا بعلوم وأفكار جديدة ، ولكنه لم ينس هدف الإمتاع وهو يحدثنا عن غريب عادات الفرنسيس عن بعض حكايات المصريين والشوام فى مارسيليا وباريس وعن حكايته مع السكران وصاحب البقالة . . . الخ . إن رفاعة تتسق رحلته مع أغراضه التى أعلن عنها ، أما الرحلة الفكرية فإنها مزدوجة القصد على المستوى التعبيرى ، غيرمتسقة بين جانبيها القومى (المعلن صراحة فى الصدارة) والفردى (غير المعلن إلا على استحياء) ؛ إن رفاعة يمارس ما يقول ، وأمين فكرى يقول مالا يمارس إلا فى أقل الأوقات ، ويمارس مالا يقول إلا تلميحا وفى إسراع .

جمهور الخطاب :

ولعل هذه النتيجة أن تتأكد حين نفحص بعض الشىء فى هذا الأمر المهم أيديولوجياً : إلى من يتحدث كل من رفاعة وأمين فكرى ؟ إن جهة الخطاب تحدد مضمونه إلى حد بعيد ، وأسلوبه أيضا بطبيعة الحال . أما الطهطاوى فإنه يحدد جمهوره فى افتتاحيته مرتين : الأولى حين يقول إنه يهدف به إلى حث « ديار الإسلام » على البحث عن العلوم البرانية والفنون والصنائع ، ويعود إلى ذكر « ممالك الإسلام » بل و« سائر أمم الإسلام من عرب وعجم »(٣٠) ، والواضح أنه يقصد هنا سائر المسلمين من حكام ورعية . أما المرة الثانية ، فإنه يوضح جمهوره بما لامزيد عليه من الوضوح ، حين يتحدث عن سلوكه طريق الإيجاز والسهولة فى التعبير « حتى يمكن لكل الناس ورود حياضه » ، فجمهوره إذن كل الناس من قراء العربية . أما جمهور محمد أمين فكرى ، فإنه محدود بالضرورة بالقدرة على « السياحة » ، كما سبق وأشرنا ، وبالتالى فإنه جمهور الأثرياء ذوى القدرة على السفر إلى أوربا وعلى فعل كل أو بعض ما فعله هو فى أثناء سفرته . هنا نؤكد أن إشارته إلى « أبناء الوطن »(٣١) ليست إلا إشارة غير مباشرة ، فهؤلاء ليسوا هم جمهوره القارىء الذى يتوجه إليه بالخطاب ، وإنما هم قد يستفيدون من زيارات الآخرين السراة الأثرياء إلى أوربا ، وهؤلاء هم الذين يتجه إليهم الخطاب ، وبالتالى فإن إشارته الأولى (ص٣ - ٤) إلى قصده « وقوف أبناء وطنى على ما يستوقف النظر من محاسنها » . . الخ ، تكون إشارة غيردقيقة ولا صحيحة ، اللهم إلا إذا كان نص ص ٨ هو تفسير ، بالتحديد ، لنص ص ٣ - ٤ ، فيكون المقصود من أبناء الوطن فى ص٣ - ٤ هم الأغنياء القادرون على السياحة (راجع النصين المثبتين أعلاه منذ قليل) . إن رفاعة يتوجه إلى قومه أجمعين ، وأمين فكرى يتوجه إلى أهل طبقته ، وأما ذكر « أبناء الوطن » فإنه يصبح أقرب ما يكون إلى ذر الرماد فى العيون ، وهذا هو ما نقصده بازدواجية الوعى فى الرحلة الفكرية .

ماذا فى الدماغ ؟

ونأتى ببرهان ثالث على اتساق الفعل والغرض المعلن عند رفاعة ، وانعدام هذا الاتساق عند أمين فكرى ؛ أى على قومية الوعى قصداً وعملاً عند الأول ، وعلى القومية قولاً والفردية الشديدة عملاً عند الثانى ؛ حين نحاول أن نجيب عن السؤال التالى من خلال نصى الرحلتين : ماذا فى دماغ كل من المؤلفين ؟ بعبارة أخرى : ماذا يريد كل منهما أن يفعل ؟

إن القارىء « للتخليص » ، ولو كانت قراءته سريعة ، ليلحظ على

الفور أن هدف رفاعة هو الغوص إلى أعماق النظام الفرنسى فى الحياة والتفكير والسياسة ، وربما كان من أهم دلائل هذا الموقف ، وإن بعدت قليلا عن الإدراك ، المقارنات المستمرة التى يقيمها بين الفرنساوية وغيرهم ، ووضعه الدائم لكل ظاهرة يعالجها فى إطارها العام ، حتى أنه يبدأ بابه الأول من مقدمته بالحديث عن « تقسيم سائر الخلق »(٣٢) ، أى عن الجنس البشرى ككل . هذا هو ما يحاول رفاعة أن يصل إليه : أن يمسك بيديه خلاصة الروح الفرنسية .

فماذا يريد أمين فكرى أن يفعل ؟ صحيح أنه يريد أن يعرف ، ولكنها معرفة إدراك الجزئيات التى تهتم بالمبهر والمعجب ، وهى معرفة ما يبعث على المتعة فى المحل الأول (ودعك من الوصف التفصيلى لمحتويات معرض باريس ، والذى يحتل ثلاثمائة صفحة لا أقل (ص ١٣٠ ــ ٤٣٢) ، فهو كالمنقول فى معظمه من كتالوج التعريف) . إن هدف أمين فكرى هو التمتع بالسياحة(٣٣) ، ويأخذ هذا التمتع شكلاً محدداً هو شكل « التفرج »(٣٤) . ولا شك أن سيطرة اتجاه « التفرج » من جهة والرغبة فى « الغوص » من جهة أخرى ، أديا إلى اختلاف فى « كيفية الرؤية » ، حيث يغلب التأنى واستخلاص العموميات عند رفاعة ، بينما تسود السرعة فى حكاية أمين فكرى عن رحلته ، ويهتم بالأمور الفريدة الباعثة على الانبهار . ولا شك أنه لابد أن نضع فى الاعتبار وقت كل منهما ، فقد كان سنوات خمساً كاملة فى حالة رفاعة ، وتسعة وستين يوما لا تزيد(٣٥) عند أمين فكرى . وقد حاول هذا الأخير أن يعادل سرعة رحلته بدقة أراد أن يتوخاها فى كل شىء ؛ حيث نجد أرقاما فى كثير جدا من صفحات الكتاب ، ولكنها لا تدل على ما قد نسميه ، الدقة البرانية ؛ فهى أرقام مستقاة من كتب أدلة الرحلات ، أو هى ليست بذات أهمية حقيقية ، اللهم إلا للسائح المدقق الذى يريد أن يحسب ميزانيته قبل سفره حين تتصل هذه الأرقام بالنقود ومسافات السفر وأجر الفنادق ، فكم من التفاصيل عن برج إيفل فى باريس(٣٦) ، بما فى ذلك تعريفة الصعود بالسنتيم(٣٧) ، وعن سكان المدن والمسافات بأنواعها ، وارتفاعات الجبال وأعداد المسافرين ، وساعات الوصول وما شابه . ويتصل بهذا ما يمكن أن نسميه بالروح « البرانية » عند أمين فكرى ، بل عند والده نفسه ، ونقصد بها الاهتمام بأمور خارجية ، أو هكذا يجب أن تكون عند رجل « المعارف » المصرية وولده فى رحلة مؤتمر علمى ، والمرور السريع على أمور أهم بكثير ، وأعلى على سلم القيم . فانظر مثلا إلى أمين فكرى وهو يكرس ما يزيد على خمس عشرة صفحة (ص ١٠ ــ ٢٦) للتدبر فى المصاريف والملابس والمأكل والمشرب والطهارة والمسكن والبنك وشركة « كوك » ، التى يفيض فى الحديث عنها بغير داع على الإطلاق ، ومزايا اصطحاب خادم ومساوئه ! وكم يمر سريعا فى التعريف بالعلماء المستشرقين ، من طبقة جولد تسيهر ومولر(٣٨) ، ثم يمتد ليصف مقابلة والده مع الملك السويدى(٣٩) وفى الوقت الذى لا يذكر لنا مضمون بحوث العلماء الأوربيين(٤٠) ، فإنه يفرد صفحات لذكر بعض طرائف ما كتبوه بالعربية . وقد بدأ أنه بسبيل الحديث عن الموسيقى ، ولكن ها هو خيب رجاءك : « وعدنا من هذا التنزه فتعاطينا طعام العشاء فى أحد الفنادق ، ثم رجعنا إلى الميدان الكبير لسماع الموسيقى ، لأنه علم لنا من مطالعة الدليل أنها تعزف فى هذا الميدان ثلاث مرات فى الأسبوع منها الخميس . ونعم ما فعلنا فى هذه الرياضة ، فقد رأينا فى ذلك المحل من اجتماع الناس واحتشادهم لسماع الموسيقى مع منظر الأنوار البديع وهواء البحر واتساع المكان ما يدهش الألباب . ولكن أدركنا التعب لكثرة المشى ، وإن كان فيه رجال ونساء بالغة حد الجمال والرشاقة والاعتدال . فجلسنا على إحدى قهاوى الميدان نتنزه الطرف فى ما نراه ونشنف الآذان بسماع النغمات الحسان وننعش الأرواح بمرائى تلك الملاح . . »(٤١) .ولا نظننا نعدوا الحقيقة إذا قلنا إن ذكر الطعام لا ينقطع بين صفحات رحلة « الإرشاد » ، وكأنه كان هدفا من أهداف السفر ، وربما تلمح غمزة عين إلى زملاء طبقته فى مصر ممن لم يتيسر لهم ما يتيسر له(٤٢) . أما الصفحات التى خطها قلم عبد الله فكرى نفسه ، فإنها تدور حول معانى الافتخار وتهتم بالتشريفات والانحناءات البروتوكولية (انظر خطابه إلى على مبارك ص ٩٠ ــ ١٠٠ وإلى رياض ص ٧٥٩ ــ ٧٦٥ وقصيدته التقرير ص ٧٩٧ ــ ٨٠٠) .

ولا يعنى أن رحلة « التخليص » لا تخلو من الأرقام أو من الطرائف أو من الأمور العجيبة ، ولكن كل ذلك فيها بمقياس ، وبما يخدم هدف التعريف بباريس أو الترويح عن القارىء من وقت لآخر .

باريس عندهما :

يحتل الكلام المباشر عن باريس المقالة الثالثة من بين مقالات « التخليص » الست ، كما أن المقالة الخامسة يخصصها الطهطاوى لتاريخ أحداث ١٨٣٠ فيها . وليس مصادفة أن هاتين المقالتين هما أطول مقالات الكتاب ، بل إن الثالثة وحدها تكاد تحتل نصف حجم الكتاب إلا قليلا . وهذه المقالة تتناول وصف باريس بشكل موضوعى ، أى على هيئة تتبع موضوعات أساسية ، فى ثلاثة عشر فصلا ، كالتالى : تخطيط باريس ، أهلها ، سياستها ، عادات سكانها ، أغذيتها ، ملابس الفرنسيس ، متنزهات المدينة ، سياسة صحة الأبدان ، العلوم الطبية ، فعل الخير بالمدينة ، كسب مدينة باريس ومهارتها ، دين أهلها ، تقدمهم فى العلوم والفنون والصنائع . ولا حاجة بنا إلى البرهنة على أن معرفة الطهطاوى كانت معرفة « من الداخل » ، فنص « التخليص » معروف ، وبين أيدى من يريد من القراء .

وقد يقال إنه لا يمكن المقارنة بين إقامة الطهطاوى لسنوات وتجوال العائلة الفكرية فى باريس الذى استمر ما لا يزيد على الأسابيع الثلاثة فيها ، ولكن يرد على هذا بأن هذه الأسابيع تعادل نحو ثلث زمن الرحلة كلها بما فيها السفر بالبحر ذهابا وإيابا ، وأن الإقامة بالسويد والنرويج معا لم تستغرق أكثر من خمسة عشر يوما ، ويضاف إلى ذلك أن أمين فكرى كان قد درس الحقوق فى باريس ونال إجازته منها ، وبالتالى فإن إقامته السابقة بها لا تقل هى الأخرى عن عدة سنوات(٤٣) ، وكان يمكنه أن يضع نتائج خبرته السابقة فى رحلته هذه ، ولكن توجهه « السياحى » لم يجعل هذا أمراً قابلاً للتنفيذ ، ولذلك تحولت باريس عنده إلى عرض محتويات المعرض الصناعى الزراعى الدولى بها ، إعتمادا على منشورات أجنحة الدول ذاتها المشتركة فيه ، وإلى وصف لأهم مبانيها وحدائقها ومناظرها . لقد تحولت باريس عنده إلى «شىء» ، فى حين كانت حياة ونظما عند رفاعة . وسنعود إلى بعض استثناءات من هذا التوصيف حين نعرض لبعض إشارات أمين فكرى إلى النظم السياسية بمناسبة الحديث عن « الأوتيل ده فيل » فيها وغير ذلك من الأمكنة .

عَن النساء :

وربما كان من أهم مجالى النظرة « البرانية » عند أمين فكرى وتلك « الجوانية » عند الطهطاوى (مستخدمين تعبيرين مشهورين من اقتراح المرحوم الدكتور عثمان أمين) معالجة كل منهما لموضوع النساء فى رحلته .

النساء ! النساء ! لقد ظهرت الحضارة الغربية أمام أعين المصريين أول ما ظهرت ، مع نابليون بونابرت وجيشه ، مدفعا وامرأة تلبس « الفستانات » وتخالط الرجال وتراقصهم (وعالما يبحث ويكتب ، عند بعض القلة كذلك) ، ثم أصبحت فى عهد محمد على آلة وكتابا وعالما ، ثم من عصر إسماعيل إلى اليوم آلة وامرأة على الأغلب . ولن نتعرض هنا لسياسة الغرب المقصودة فى هدم أسس القيم التقليدية منذ عصر إسماعيل (راجع مؤلفات الملاحظ المنتبه لكل صغيرة وكبيرة عبد الله أفندى نديم) ، ولكن الثابت أن استخدامها لسلاح المرأة واضح مستمر ، وإلى اليوم (ألا يدعون إلى حلاقة الرجال بالآتهم بالاستعانة بلمسات النساء ؟!) . فكيف « رأى » المرأة الأوربية ، فرنسية هنا وغير فرنسية هناك ، كل من رفاعة وآل فكرى ؟ يقول عبد الله فكرى فى رسالته ، التى لم يتلق عليها رداً ، إلى على مبارك : « وكدت أمد لداعى اللهو والخلاعة يداً »(٤٤) ، فماذا حدث ؟ لقد وصل إلى سويسره ، وإلى لوسرن ، وانبهر « بالمناظر البديعة » وبخاصة الغابات والبحيرات والجبال المغطاة بالثلج ، ولم ينس أن يتحدث عن « كثير من اللوكندات بديعة البهجة والإتقان تسع نحو ألفى نسمة يبيتون على جيد السّرر ومستحسن الفرش ويأكلون طيبات المآكل ويجدون غاية الراحة »(٤٥) . وفى إحدى المحطات الجبلية صعد إلى ذروتها ، «وكم رأينا فى تلك البطاح من صباح الملاح ، كل خود رداح شاكية السلاح من ألحاظ كالصفاح مراض صحاح وقدود كالرماح »ثم يأخذ فى تفصيل أوصافهن ، حتى يقول : « ولقد أنسينى المشيب حتى خلت أننى عدت إلى الصبا ، وكدت أمد لداعى اللهو والخلاعة يدا »(٤٦) . وهذا حديث تقليدى وساذج وبرانى ، ويشبهه حديث الابن عن بعض المتبرجات(٤٧) . وقد سبق أن أشرنا إلى نص الانتقال من الموسيقى إلى إنعاش الأرواح بمرائى تلك الملاح(٤٨) . وهذا الحديث من نوع حديث الأب نفسه الذى أثبتنا نصه ، وتتكرر نغمته ما بين مرحلة وأخرى من مراحل الرحلة .

ولكن حديث النساء ليس دائما من هذا الصنف فى « الإرشاد » ؛ فهناك على سبيل المثال تقرير لحديث ذى مستوى مرتفع مع إحدى سيدات المجتمع فى أثناء انعقاد المؤتمر ، وهناك على الأخص حديث مع طالب من بولونيا (مدينة شمال إيطاليا مشهورة) يتناول الحجاب وتعليم النساء ، ويحسن أن نأتى به ، ليس فقط لأهميته كخلفية للنقاش الذى سيلتهب عام ١٨٩٩م ، بعد نشر « تحرير المرأة » لقاسم أمين ، بل لتقديم نموذج للغة أمين فكرى ، وهى لغة متحررة منطلقة بالقياس إلى لغة أبيه : « ومازال الوابور ينتقل بنا ونحن نتناقل الحديث مع من ساقته لنا الصدفة من السائحين . فكان فيهم أحد محررى (غازيته ميلانو) وآخر طالب علم فى بولونيا . فأخذ الأول ، بعد تعرُّفه بنا ومعرفة جهة قصدنا ، واستيفائه منا جميع الاستعلامات واستفهامه عما يهمُّه من الاستفهامات ، ينصحنا فى أمر الفنادق فى ميلانو والتفرج على ما يجب التفرج عليه فيها بتقديم الأهم على المهم ، وأخذنا نستفهم منهُ ما يهمنا الوقوف عليه من العوائد والأخلاق ، كما أخذ هو يناقشنا فى عادات الشرق وأخلاق ساكنيه ، إلى أن انتهى بنا الحديث على تحجُّب النساء فيه . وصار كل فريق يورد مزايا الطريقة التى ينتصر لها ، ويؤيدها بالأدلة والبراهين . فكنا نعتمد فى دفاعنا على أن التحجب من موجبات العفاف ، وكان يحتج علينا بما فى عدمه من إمكان التعاون وتيسر المساعدة ، بأن قال إن من عوائدكم حجب النساءِ عن الرجال وذلك أمرٌ فيه من الصعوبة ما لا يخفى ، فإن المنع من مقتضاهُ عدم المعاونة ، والاختلاط فيه التعاون على المعاش ، وأظنكم لا تنكرون ذلك . فأجبناه أن الحجب عندنا ليس على إطلاقه ، بل الممنوع اختلاءُ الأجنبى بالأجنبية ، من غير أن يكون معهما ثالث مميز ؛ أما الاختلاط الذى فيه التعاون فى أمر المعاش لم يمنعه عندنا شرع ولا عادة ، بل للمرأة أن تبيع وتشترى وترهن وتشارك إلى غير ذلك من أنواع المعاملات . نعم اختلاط النساءِ بالرجال الذى يكون كاختلاط أهل أوروبا فى المجتمعات العمومية والخصوصية ممنوع عندنا ، وهو لافائدة لهُ فى أمر المعاش ، مع أنهُ ربما يكون داعية لما هو ممنوع عندنا وعندكم . ثم انتقلنا من ذلك بعد كلام طويل فيه إلى أمر تعليم النساء ، فكان يظهر أن صاحبنا يظن منع تعليمهنَّ عندنا ، فأفدناهُ أن تعليمهنَّ عندنا ليس بممنوع ، بل منهُ واجب ، كتعليمهن أمر دينهن ، ومنهُ مباح كتعليمهنَّ الصنائع واللغات على اختلاف أنواعها من غير تقييد فيها حتى الطب والهندسة . وقد ورد فى الشرع الشريف إرشادات كثيرة فى تعليمهن ، وأنشئت لهن المدارس فيما مضى من الزمان فنبغ منها عالمات فاضلات ، تولين أمر تعليم غيرهن حتى الرجال ، وروين الحديث ، ونبغن فى جميع العلوم والفنون ، واشتهرن بالتأليف والتصنيف والأشعار البديعة . وذكرنا لـه منهن السيدة كريمة راوية البخارى ، والسيدة عائشة الباعونية صاحبة البديعية المشهورة وشرحها ، ولها ديوان شعر مشهور ، وولادة الشهيرة وغيرهن . وعرفناه أن أمر تعليمهن لا يزال معتنى به إلى الآن عندنا كل الاعتناء ، وها هى مدارس البنات بمصر وغيرها مشهورة معلومة ، فسر صاحبنا لذلك . وانساق بنا الحديث من تعليم البنات إلى تعليم البنين ، وعند ذلك أخذ الطالب البولونى فى البحث والمناقشة معنا فى أمر التعليم ، فدل كلامه على أن أمر ذلك فى بلادهم قائم على مبادىء صحيحة وأصول منتظمة ، فأخذ سيدى الوالد يبين حال التعليم فى بلادنا الآن وانتشاره وإتقانه فى هذه الأزمان . ومااانقطع هذا الكلام إلا عند تعاطى الطعام » .

وقد أثبتنا الفقرتين الأخيرتين ، ليس لأنهما تتناولان موضوع النساء ، بل للتنويه بأمرين . الأول أن تقرير عبد الله فكرى (الأب) عن « انتشار التعليم وإتقانه فى مصر فى هذه الأزمان » (عام ١٨٨٩م) هو كذب صريح ؛ لأن أعداد المدارس والتلاميذ والطلبة والبعثات انخفضت انخفاضا شديداً جداً ابتداء من ١٨٨٢م بالقياس إلى عصر إسماعيل(٤٩) . الأمر الثانى هو إثبات ذلك السطر السريع حول « الطعام » ، تأكيداً لما كنا أشرنا إليه من قبل بشأن ذلك .

ونأتى الآن ، أو نعود ، إلى رفاعة ؛ فكيف رأى المرأة الباريسية ؟ لقد رآها بعين العالم الأنثروبولوجى ، فرآها وهى تبيع وتدير وتشترى وتتنزه وترقص ، وقارن بين نساء باريس ونساء الأرياف ، ولم يقتصر على إدراك المرأة كلعبة أو منظر . ومعظم حديث رفاعة عن نساء

يس محايد ، وحين ينتقدهن فإن ذلك يكون باستعمال ألفاظ هي رب إلى الموضوعية منها إلى الاتهامات والأحكام الانفعالية . وربما كان أول حديث عن نساء الإفرنج فى « التخليص » هو ذكره لهن حين خرج من محل إقامته فى مارسيليا ودخل بعض « القهاوى » ، وسار للتفرج على بعض الدكاكين : « فأول مرة خرجنا إلى البلدة ، مررنا بالدكاكين العظيمة الوضع المزججة بهذه المرآى [جمع مرآة] ، والمشحونة بالنساء الجميلات ، وكان هذا الوقت وقت الظهيرة . وعادة نساء هذه البلاد كشف الوجه والرأس والنحر وما تحته والقفا وما تحته واليدين إلى قرب المنكبين . والعادة أيضا أن البيع والشراء بالأصالة للنساء ، وأما الأشغال فهى للرجال »(٥٠) . وبمناسبة مارسيليا ، يذكر أيضا حكاية زوجة الجنرال مينو المصرية الرشيدية ، التى يقال « إنها تنصرت وماتت كافرة »(٥١) . وفى وصف الطريق ما بين مارسيليا وباريس يتحدث عن القرى وعن الطرق وعن الأشجار وعن النساء : « والمسافرون غالبا فى ظل الأشجار المرصوصة ، بوجه مطرد فى سائر الطرق ، وندر تخلفه فى بعض المحال . ثم إن الظاهر فى هذه القرى والبلاد الصغيرة أن جمال النساء وصفاء أبدانهن أعظم من ذلك فى مدينة باريس ، غير أن نساء الأرياف أقل تزينا من نساء باريس ، كما هو العادة المطردة فى سائر بلاد العمران »(٥٢) . ونرجو أن يتدبر القارىء فى مغزى وجود هذه العبارة الأخيرة ، ذلك أن رفاعة يذكر التفاصيل ، ولكنه سرعان ما يرتفع كالصقر إلى القاعدة العامة ، ومن الواضح إشارته هنا إلى بعض أفكار ابن خلدون واصطلاحاته ، هذا إذا كان قد عرفه فى هذا الوقت المبكر من نشاطه العلمى ، لأنه سيكون أول من يعيد الانتباه إلى ابن خلدون ، وربما تكون الإشارة زيادة من الطبعة الثانية لعام ١٨٤٩م .

ويأتى كثير من حديث رفاعة عن النساء فى فصل « الكلام عن أهل باريس » من المقالة الثالثة . انظر إلى رفاعة الباحث الموضوعى الذى لا يعرف الانخداع بدعاوى أهله التقليدية والذى يعطى كل ذى حقه ، والذى يسبق دعوى سلامة موسى : « المرأة ليست لعبة الرجل » ، بكلمتين اثنتين ودون صراخ . ويتحدث عن الرجال فيقول : « ومن خصائصهم أيضا صرف الأموال فى حظوظ النفس والشهوة الشيطانية واللهو واللعب ، فإنهم مسرفون غاية السرف . ثم إن الرجال عندهم عبيد النساء وتحت أمرهن ، وسواء كن جمالات أم لا . قال بعضهم إن النساء عند الهمل معدات للذبح ، وعند بلاد الشرق كأمتعة البيوت ، وعند الإفرنج كالصغار المدلعين »(٥٣) (ولاحظ أن الأحكام الأخيرة ينسبها رفاعة إلى « بعضهم » ، وهذه النسبة قد تكون واقعاً أو تقية) . ثم يضيف بلسان الواصف الموضوعى ، ولكنه يعلم تكوين قارئه النفسى فيضيف إلى الحقائق ما قد يجب ذلك القارىء أن يسمع : « ولا يظن الإفرنج بنسائهم ظناً سيئاً أصلاً ، مع أن هفواتهن كثيرة معهم ، فإن الإنسان ، ولو من أعيانهم ، قد يثبت له فجور زوجته فيهجرها بالكلية ، وينفصل عنها مدة العمر ، والتفريق بينهما بهذه المثابة يكون عقب إقامة دعوى شرعية ومرافعة يثبت فيها الزوج دعواه بحجج قوية على رؤوس الأشهاد ، تتلوث فيها الذرية بالفضيحة ، إن كانت بدون لعان ولا تعرض للأولاد . وهذا يقع كثيراً فى العائلات الكبيرة . ويشهد مجلس المرافعة الخاص والعام ، فلا يعتبر الآخرون بذلك ، مع أنه ينبغي الاحتراس منهم كما قال الشاعر :

لا يكن ظنك إلا سيئاً ... بالنسا إن كنت من أهل الفطن
مارمى الإنسان فى مهلكة ... قط إلا ظنه الظن الحسن »(٥٤)

وانظر إلى فهمه الدقيق لنظرة الرجل الفرنسى ، حين يميز بين العيوب والذنوب ، وهنا أيضاً يأتى إلى ما يجب القارىء المصرى أن يقرأ : « ومن خصالهم الرديئة قلة عفاف كثير من نسائهم ، وعدم غيرة رجالهم فيها يكون عند الإسلام من الغيرة بمثل المصاحبة والملاعبة والمسايرة . ومما قاله بعض أهل المجون الفرنساوية : « لا تغتر بإباء امرأة إذا سألتها قضاء الوطر ، ولا تستدل بذلك على عفافها ، ولكن على كثرة تجاربها » ، انتهى . كيف « والزنا عندهم من العيوب والرذائل ، لا من الذنوب الأوائل »(٥٥) . ونذكر أخيراً هذا النص الجامع لرفاعة ، ملاحظ كل شىء والمهتم بكل شىء ، فى قدرة « تركيبية » عجيبة ، فانظر كم فى هذا النص من الإشارات : « ونساء الفرنساويات بارعات الجمال واللطافة ، حسان المسايرة والملاحظة ، يتبرجن دائما بالزينة ، ويختلطن مع الرجال فى المتنزهات ، وربما حدث التعارف بينهن وبين بعض الرجال فى تلك المحال ، سواء الأحرار وغيرهن ، خصوصا يوم الأحد الذى هو عيد النصارى ويوم بطالتهم ، وليلة الاثنين فى البالات والمراقص الآتى ذكرها . . . ومما قيل إن باريس جنة النساء ، وأعراف الرجال ، وجحيم الخيل . وذلك أن النساء بها منعمات سواء بما لهن أو بجمالهن . وأما الرجال فإنهم بين هؤلاء وهؤلاء عبيد النساء ، فإن الإنسان يحرم نفسه وينزه عشيقته . . . الخ »(٥٦) .

القوة الأوربية وحس الانتقاد :

أوربا ، أو الحضارة الغربية ، هى الآخر المطلق ، ويمكن أن نقول إن رحلتينا تعبران عن مرحلتين جوهريتين فى علاقة مصر بذلك الآخر فى العصر الحديث . لقد كانت أوربا قبل ١٧٩٨م الآخر المجهول قصداً ، وبعدها تحولت إلى الخصم المعتدى الذى يدق بابك ويدفع من خلاله بخيوله ومدافعه ، ليثبت لك بالأفعال أنك ضعيف غير قادر . فماذا أنت فاعل ؟ إن « تخليص الإبريز » يعرض إجابة أولى : نعم هو الخصم ، وهو الكافر المعاند(٥٧) ، ولكن لنأخذ بعلومه المدنية وبضائعه وبطرائقه فى تحسين الحياة بما لا يمس ديننا(٥٨) . ولهذا تجد الحس الانتقادى واضحا شديد الوضوح فى ثنايا « التخليص » ، ولا شك أن إبراز الاعتراضات على بعض أنظمة الحياة الأوربية كان من أهدافه عند رفاعة البارع تسهيل أخذ القارىء للجوانب الأخرى من الحضارة الغربية ، ولكن لاشك أيضا أن القسط الأوفر من تلك الانتقادات صادر عن اعتقاد صادق .

وتتناول انتقادات رفاعة فى المحل الأول ميدان الاعتقاد ؛ فهذه البلاد « ديار كفر وعناد »(٥٩) ، وأهلها أهل شرك(٦٠) ، ورغم أن « البلاد الإفرنجية قد بلغت أقصى مراتب البراعة فى العلوم الرياضية والطبيعية وماوراء الطبيعة . . . غير أنهم لم يهتدوا إلى الطريق المستقيم ، ولم يسلكوا سبيل النجاة ، ولم يرشدوا إلى الدين الحق ومنهج الصدق »(٦١) . وهناك كذلك « من عقائدهم القبيحة قولهم إن عقول حكمائهم وطبائعهم أعظم من عقول الأنبياء وأذكى منها ، ولهم كثير من العقائد الشنيعة ، كإنكار بعضهم القضاء والقدر »(٦٢) . وينتقد رفاعة تكراراً أفعال القسس(٦٣) ، ويقول : « وللقسيسين بدع لا تحصى ، وأهل باريس يعرفون بطلانها ويهزءون بها » ، وقد أشرنا من قبل إلى ملاحظاته الانتقادية بشأن النساء .

فإذا انتقلنا الآن إلى « إرشاد الألبا » ، فإننا سنجد أنفسنا بإزاء إجابة ، ضمنية ، بشأن الموقف من أوربا ، وتتلخص تلك الإجابة فى أن ذلك الآخر ، ويبقى الآخر ، يتحول إلى النموذج بغير تحفظ . فإذا كان رفاعة يقول : « وبالجملة فهذه المدينة كباقى مدن فرانسا وبلاد الإفرنج العظيمة مشحونة بكثير من الفواحش والبدع والاختلالات »(٦٥) ، وإذا كانوا نصارى ، فإن ذلك ظاهرى وحسب : « أكثر هذه المدينة إنما له من دين النصرانية الاسم فقط »(٦٦) ، وما هذه الأمم الإفرنجية إلا أمم كانت فى أصلها من « الأمم أشباه البهائم » ثم تحولت إلى النصرانية(٦٧) (والأغلب أنه يشير هنا إلى همجية الأوربيين قبل المسيحية) ، والأصل أن التفضيل بين الأمم يكون « بحسب مزّية الإسلام »(٦٨) ، وأخيراً فإن علماء الإفرنج أنفسهم «يعترفون لنا بأنا كنا أساتيذهم فى سائر العلوم وبقدمنا عليهم»(٦٩). ـ إذا كان رفاعة يقول هذا كله متحفظا ـ فإن أمين فكرى يقول : « كتبت بعض ما رأيت بالبلاد التى شاهدتها قاصداً بذلك وقوف أبناء وطنى على ما يستوقف النظر من محاسنها ، وعلى ما صرفه أهلها من الهمة والاعتناء بشؤونها حتى وصلت من الثروة والرفاهية إلى ما وصلت إليه ، فإن معرفة أحوال الأمم وما هم عليه من الحضارة والتقدم والعمران والتمدن أدى إلى اقتفاء آثارهم طلبا للإصلاح ورغبة فى النجاح »(٧٠) . ويرى القارىء إطلاق عبارة « اقتفاء الآثار » بغير قيد . وقد كان من الطبيعى أن يؤدى هذا الموقف إلى غياب الحس الانتقادى ، أو إلى إغفال إعماله على الأقل ، عند آل فكرى ، فكلهم إعجاب وانبهار .

العلم :

الرحلتان ، كما رأينا ، لها أساس مشترك ؛ وهو أداء مهمة عامة ، وهذه المهمة العامة فى الحالتين مهمة علمية ؛ هى التخصص فى الترجمة فى حالة رفاعة،بعد أن ترقى من مرتبة واعظ إلى مرتبة مبعوث ، وحضور مؤتمر المستشرقين الدولى فى السويد والنرويج فى حالة عبد الله فكرى وولده . لذا فإننا نتوقع قبليا أن يحتل العلم مكانا مركزيا ، على الأقل ، فى الرحلتين .

ولايخيب فى رفاعة الرجاء ، بل يتحقق على نحو أفضل من المتوقع . ذلك أن رفاعة يخصص المقالة السادسة بأكملها للحديث عن العلوم والفنون (ص ١٨٨ ـ ٢٠٨) ، وكذلك الباب الثانى من المقدمة عن « العلوم والفنون المطلوبة والحرف والصنايع المرغوبة » (ص ١٠ ـ ١٢) ، والفصل الثالث عشر من المقالة الثالثة عن « تقدم أهل باريس فى العلوم والفنون والصنائع » (ص ١٣٠ ـ ١٤٦) ، كما تمتلىء المقالة الرابعة (ص ١٤٦ ـ١٦٧) بالإشارات العلمية وهى تختص « فيما كنا عليه من الاجتهاد والاشتغال بالفنون المطلوبة . . . وفى عدة مراسلات بينى وبين بعض خواص الإفرنج تتعلق بالتعلم ، وفى ذلك ما قرأته من الفنون والكتب بمدينة باريس ، ومن هذه المقالة تفهم أن تعلم الفنون ليس سهلاً ، وأنه لابد لطالب المعارف من اقتحام الأخطار لبلوغ الأوطار فى تلك الأقطار » . فالقارىء يدرك من محض هذا التعداد أهمية المكانة التى تحتلها العلوم فى « التخليص » ، وليس من موضوعنا هنا البرهنة بالتفصيل على حسن فهمه ، ولكننا نؤكده ، ونحيل ـ على الأقل ـ إلى شهادات علماء الفرنسيس أنفسهم التى يثبتها رفاعة فى كتابه(٧١) . على أن الأهم من هذا كله أن « العلم » ، بمعنى المعرفة المنظمة المنهجية التى تهدف إلى الفهم من الداخل ، إن أمكن استخدام هذا التعبير ، هو الراية التى كتب فى ظلها « التخليص » ، وقد سبق أن أشرنا إلى نصه حول « خير الأمور العلم ، وأنه أهم كل مهم »(٧٢) ، ويدرك قارىء « التخليص » أن كثيراً من استطرادات الطهطاوى ذاتها تحمل مغزى علميا بعضه خطير ؛ وإلا فكيف نفسر استطراداً يحتل صفحتين عن الفارابى الفيلسوف(٧٣) ، حتى وإن كان مخصصا لذلك حكايات عنه وأشعارا ، إلا بأنه من مظاهر محاولة رفاعة لإعادة الفلسفة الى مرتبة العلم المدروس المحترم ، بعد أن لصقت بها منذ القرن السادس الهجرى على الأقل شبهة الزندقة بل تهمتها ؟ أوكيف نفسر استطراداً له(٧٤) حول كروية الأرض تحت علة واهية هى الكلام عن « الكرنتينة » (الحجز الصحى) فيذكر تحليل الشيخ محمد البيرم التونسى لها ، وبالمناسبة يذكر تأييد هذا العالم المتنور ، ويحتل مكانة عظيمة بين علماء تونس المجددين فى عصر الطهطاوى ، لكروية الأرض ضد من يقول يبسطها ، إلا بأنه رجوع دائم من دائرة « الحكاية » إلى دائرة مسائل العلم الجوهرية ؟

وننتقل إلى « الإرشاد » ، وتفاجئنا ملاحظة خارجية ، هى أن أول ذكر « للعلم » فيه لا يأتى قبل مائة وتسعة من الصفحات كاملة ! ولا حاجة بنا إلى تفصيل ، لأن معظم الكلام عن العلم إنما هو فى الحق عن « التعليم » والمدارس(٧٥) ، وقد سبق أن أشرنا إلى تناول أمين فكرى للقاء مع كبار المستشرقين ، ونلاحظ أنه : ١ ـ يدور حول معلومات عامة بشأن حياتهم ، ٢ ـ يركز فى أثناء ذلك على الطريف والغريب ، ٣ ـ لا يذكر مضمون بحوثهم التى قدمت إلى المؤتمر بل عناوينها فحسب ، كما سبق أن أشرنا . وهو يثبت بالطبع قصيدة والده وبحثه هو نفسه وكان موضوعه : « فى إبطال رأى القائلين بتعويض اللغة العربية الصحيحة باللغة العامية فى الكتب والكتابة »(٧٦) .

الشرع :

تبدأ رحلة « الإرشاد » بداية شرعية حين تهتم بإيضاح المحلل من المحرم مما قد يعرض للمسافر فى أرض غير مسلمة(٧٧) ، كما تتعرض لأحكام الوضوء مثلا ، ولكن الثابت أن التعليقات الشرعية نادرة جداً ، وأبرزها الكلام عن الحجاب(٧٨) ، وعن تأييد إنشاء الشركات ببعض الآيات فى الخطاب إلى على مبارك ، والحديث عن الحلال والحرام فى مشكلة أكل الدب(٧٩) . إن انكماش مساحة الاهتمامات الشرعية فى الرحلة الفكرية أمر مفهوم ؛ فإذا كان عبد الله فكرى نفسه قد درس بالأزهر ، فإنه ترك اهتمامات العمامة منذ وقت طويل وتحول إلى الأدب وإلى التعليم الحديث ، وأما ابنه فإنه تربى فيما هو ظاهر على الطريقة الغربية فى مصر وفى فرنسا على السواء . ومالنا نهتم بالشرع وأيديولوجيا السلطة الحاكمة لا تهتم به ، أو تهتم به بقدر ما يساعدها على خططها « التجديدية » فى أحسن الأحوال عند أصحاب النيات الحسنة ، و« الانقلابية » عند مخططى السياسة الإنجليزية الذين كانوا يودون لوينسى المصريون دينهم ، وسعوا بالفعل فى أن يجعلوهم ينسون العربية الفصحى . أو قل : فلنهتم بالشرع بقدر ما ننقذ « المظاهر » ، وهذا هو « التكتيك » ، أو السياسة ، عند الطبقة الحاكمة المصرية

حين يبرز ازدواج وعيها ويجعلها تقع فى النفاق الصريح ، والنفاق فرع من الكذب .

أما الاهتمام بالمسائل الشرعية عند رفاعة فهو اهتمام قوى حقيقى دائم . وكان لابد أن يكون الأمر كذلك ؛ فهو طالب الأزهر ، والمدرس فيه ، والمرسل واعظا لأعضاء البعثة ، والمجتمع كله لا يزال ، وبالكلية ، وقت كتابة « التخليص » ، يعيش على الطريقة التقليدية . فلا غرابة أن نجد السطور الأولى للافتتاحية فى « التخليص » تنص على القضاء والقدر ، وتمدح الرسول كما تقتضى التقاليد ، ولا مجال للشك فى إخلاص رفاعة فى هذا الصدد ، ولكن الصحيح أيضا أنه يوظف هذا وذاك ، وسائر إشاراته الشرعية ، لتأييد الطريق الجديد الذى يريد أن يختطه للعقل المصرى .

فسفره إذن قضاء وقدر(٨٠) ، والرسول محمد نفسه سافر إلى الشام وهاجر إلى المدينة ، وفى الحديث « اطلب العلم ولو فى الصين » . . . الخ . ونكتفى بهذه الإشارات العاجلة لأن الموضوع يحتاج إلى تفصيل ليس هذا مكانه(٨١) .

الحاكم المصرى والسياسة :

تتساوى كثافة الإشارة إلى حاكم العصر عند كل من رفاعة وآل فكرى ، بل ربما كانت أقوى عند رفاعة ، إلى هنا ينتهى التشابه ؛ لأنه إذا كان الحاكم الذى يجيبه عبد الله فكرى وأمين فكرى ضعيفاً ، بحكم واقع السلطة الاحتلالية ، وخائنا لمصر ، فإن محمد على كان رافع لواء التجديد والنهضة المصرية بحكم الوقائع . وإذا كان عبد الله فكرى وأمين فكرى يمجدان حاكمهما بالمبالغة التى تنفى للقول أى قيمة ، فإن رفاعة يحيى حاكم الوقت بما فيه وبما يجب أن يكون فيه ، بل كذلك ، وهنا الفرق العظيم ، يستطيع أن يقول فى صراحة وجسارة فى أول كتاب عصرى باللغة العربية وينشر على نفقة الحاكم ، إن الناس تلوم محمد على لاستعانته بالإفرنج ، وهو إذا كان يرد على الناس ويدافع عن سياسة محمد على ، فإن هذا لا يمنع من ثبوت الواقعة الأساسية أنه يقول نصا : « إن العامة بمصر بل وبغيرها [أى بغير القاهرة] من جهلهم يلومونه فى أنفسهم غاية اللوم بسبب قبول الإفرنج وترحيبه بهم وإنعامه عليهم ، جهلاً منهم بأنه حفظه الله إنما يفعل ذلك لإنسانيتهم وعلومهم ، لا لكونهم نصارى ، فالحاجة دعت إليه »(٨٢) . كذلك فإن رفاعة قادر على أن يعلن بالحرف « تفضيل العلم على السيف »(٨٣) ، ومفهوم أن محمد على ليس له فى العلم نصيب . ولن نتحدث عن الثورية الخطيرة التى تتسم بها أفكار الطهطاوى السياسية فى « التخليص » ، فضلاً عن نقله الدستور الفرنسى وأحداث ثورة ١٨٣٠ ، وما يتضمنه هذا كله من اقتراحات حول نظام الحكم فى مصر(٨٤) .

وينقلنا هذا إلى اعتبار المواقف السياسية لكتاب « إرشاد الألبا إلى محاسن أوربا » . من الطبيعى ألا تحتل السياسة فيه أى مكان ، فهؤلاء قوم خرجوا للتفسح والتفرج والتنعم بجميل المناظر ، بخاصة أن رحلتهم تتم تحت راية سلطان الوقت ، وإذا اضطروا إلى التعرض لأمور سياسية ، فإنهم سيضعون فى اعتبارهم مواقف أصحاب السلطة . لذلك فإنهم حين يضطرون إلى الإشارة إلى الفتنة العرابية وهم بصدد السفر من الإسكندرية ، فإنهم يسمونها على استحياء « بالحوادث الأخيرة »(٨٥) . وشاه إيران ، ناصر الدين ، الذى يشبه من بعض الجوانب إسماعيل ، والذى « حول الإشراف على زراعة التبغ وتجارته كلها إلى نفر من الرأسماليين الأوربيين لقاء مبلغ سنوى قدره خمسة عشر ألف جنية استرلينى ، يضاف إليها ربع الأرباح »(٨٦) ، والذى أدخل النفوذ البريطانى بخاصة إلى بلاده ، والذى كان قد قابل فى نفس رحلته هو الآخر إلى أوربا صيف ١٨٨٩ جمال الدين الأفغانى ، واصطحبه إلى طهران حيث عاش شبه سجين ، ثم خرج إلى لندن ليندد بالشاه واستبداده وفساده وخيانته ــ نقول هذا الشاه الذى رآه أصحاب الرحلة فى باريس حيث احتفى به سادته الغربيون ، قد جمع سائر الفضائل : « والشاه جدير بهذه الاحتفالات ، فإنه محبوب فى بلاده ، عادل فى رعاياه ، محب لخيرهم ، باحث عن راحتهم ، حكم فيهم منذ تسعة وأربعين سنة »(٨٧) . والطريف أن الشاه سيقتل بيد أحد مريدى جمال الدين الأفغانى ، فيما يقال ، عام ١٨٩٦ ، وهو يستعد للاحتفال بالذكرى الخمسين لارتقائه العرش . ولا شك أن سنوات الاحتلال الإنجليزى السبع قد جعلت حساسية أمين فكرى تجاه استعمار فرنسا لتونس والجزائر والمستعمرات الأفريقية ، التى كان لها أجنحتها فى معرض باريس الذى يتحدث عنه « الإرشاد »(٨٨) ــ إن هذه السنوات جعلت تلك الحساسية تتضاءل إلى حد الانعدام ؛ فلا كلمة عن خضوع بلد مسلم لسيطرة الغرب المخالف ، بل قبول للأمر الواقع بلا تفكير فى ألا يمكن أن يكون الأمر على غير ما هو عليه .

ومع ذلك ، وحيث إن لكل قاعدة استثناء ، وحيث إن الحياة البشرية لا يمكن أن تخضع لقانون الحتمية فى كل جوانبها وعلى الدوام ، فإن أمين فكرى يدس سطوراً ، أو هى تنفلت من بين أصابعه ، تلمح فيها انطلاق الشباب (حيث كان عمره لا يزيد عن الثالثة والثلاثين وقت الرحلة) وثمرة التعليم الغربى وثمرة الإقامة فى باريس لدراسة الحقوق لسنوات . والمناسبة هى وصف بعض الأمكنة فى باريس ، والانطلاق منها إلى تاريخها . فحين يصل إلى مقر إدارة مدينة باريس ، « الأوتيل ده فيل » ، يأخذ فى سرد بعض جوانب تاريخ فرنسا الثورى ، ويقول : « فكم أعدمت فيه أناس بالإحراق والقتل والشنق بأمر الحكومات الملكية لجرائم سياسية ، وبأمر رجال الثورة أيام الاحتلال »(٨٩) (ومن الطريف أن كلمة « الثورة » طبعت فى الأصل « الثروة » ، وربما لم يتصور عامل المطبعة إمكان وجود الكلمة الأولى !) . وحين يأتى إلى ميدان « الباستيل » ، يتحدث عن السجن الأشهر قبل هدمه ، فيقول : « صارت [سجونه] بعد ذلك يودع فيها من لا ذنب له من الناس إلا معاداته للمقربين أو كراهته للاستبداد والمستبدين ، بمجرد إبراز أمر من الحكومة وبدون أدنى تحقيق ومن غير أن تصدر بالحبس أحكام » . « فكان تاريخ استيلائهم [أى الثائرين] عليها (١٤ يوليو سنة ١٧٨٩) مبدأ محو الاستبداد وقطع آثار الظالمين وفاتحة الإصلاحات الجديدة »(٩٠) . وحين يأتى إلى « عمود يوليه » ، يأخذ فى ذكر من قتلوا فى ثورة يوليه سنة ١٨٣٠ ، وهى نفسها التى يصفها الطهطاوى فى مقالته الخامسة ، ويصفه قائلا :

« وفوق تاجه صورة من البرونز المذهب تمثل الحرية واقفة على إحدى قدميها ، وبإحدى يديها مصباح التمدن وباليد الثانية سلاسل الاسترقاق مكسورة مهشومة »(٩١) .

هذه كلها علامات[٩٢] على لهجة مختلفة تماما عن اللهجة المتوقعة من موظف كبير ابن لموظف كبير فى الحكومة الخديوية السنية ، وتذكر بعض ألفاظه (الاستبداد والمستبدون ، بدون أدنى تحقيق ، محو الاستبداد وقطع آثار الظالمين ، الحرية ، سلاسل الاسترقاق ، مكسورة مهشومة) بلغة العرابيين من طبقة عبد الله النديم . نقول إن هذه نغمة مختلفة ، وهى دليل جديد فى نظرنا على ما أسميناه « بازدواجية الوعى » عند عبد الله فكرى وأمين فكرى . ومن الطريف أن أمين فكرى يعود إلى « اتزانه » عند الحديث عن ميدان « الكونكورد » وأحداث الثورة الفرنسية الكبرى فيه وما شهده من إعدامات ، فيعلق قائلا : « حتى أراد الله بزوال الشدة واطمئنان الحال »[٩٣] . عن مثل هذه الكلمات يرضى الخديو ، وهى تعبر عن لسان حاله .

بلادنا :

حين يرى الطهطاوى أى شىء ، أو يكاد ، فى باريس يتذكر مقابله فى مصر المحروسة ، أى القاهرة ؛ فمصر فى قلبه على الدوام[٩٤] .

ولاشك أن أمين فكرى ووالده يتذكران مصر أثناء رحلتهما ، ولكنهما يتذكران مصر السلطة كثيراً ، وتفتقر أحاديثهما عن مصر إلى تلك الحرارة التى نحس بها تتدفق من خلال ثنايا حديث الطهطاوى ، وإن يكن لطول غيابه عن مصر أثر فى ذلك ، ومع ذلك فإن شعره مثلاً ، فى « التخليص » ومن بعده ، شاهد على مركزية فكرة « الوطن » عنده[٩٥] . وبصفة عامة فإن مواقع ذكر مصر ، فى غير المواضع الخديوية ، تنحو المنحى الانتقادى وتقترح إحلال اتجاه باتجاه وعمل بعمل ، وهذه المواقف الانتقادية تتكرر عند مؤلفين آخرين ومنذ عصر الانطلاقة القومية ١٨٧٨ — ١٨٨٢ .

ومن أظهر هذه المواقف ، التى سنشير إلى بعض منها وحسب كأمثلة ، الدعوة إلى تأسيس الشركات . ولنستمر مع نص الموسيقى والنساء الذى أثبتناه من قبل : « وبينما كنا نجتنى ثمرات هذه اللذات ونجتلى مناظر هاتيك المتبرجات إذ وقع نظرى على بناء شركة ليولد . . . فجال فى خاطرى فى الحال ما قرأته بخصوص هذه الشركة فى الدليل هذا النهار ، وأخذت أحدث به رفاقى ، ونتبادل الأسف على عدم الاعتناء فى بلادنا بأمر الشركات وإهمالها ، مع أنها السبب فى الخير ، والأصل فى الثروة ، والوسيلة الوحيدة فى الغنى والتقدم والتمدن والعمران »[٩٦] .

وهناك كذلك الدعوة إلى النشاط ونبذ الكسل : « فكأن وجود الإنسان فى هذه البلاد يكسبه النشاط وسرعة الحركة والحرص على الوقت وحسن استعماله وعدم ضياعه بمجرد استنشاقه هواءها الذى جعل أهلها يجدون ويجتهدون ويهتمون فى مصالحهم . . . فهم أعرف الناس بقيمة الوقت وعدم صرفه فى البطالة والكسل ومالا يغنى »[٩٧] .

وهناك الدعوة إلى الإيجابية التجارية و« عبور البحر » ، حيث يذكر أمين فكرى قصة تاجر عطور مصرى حقق نجاحا فى المعرض الدولى بباريس بعد أن كان قد اشترك فى معارض سابقة فى بلاد مختلفة ، وأصبح محله فى المعرض ملتقى المصريين : « فيا حبذا لو اقتفى أثر صاحبنا هذا إخواننا المصريون فى الإقدام والهمة والنشاط والخروج إلى البلاد الأوربية ، ابتغاء التجارة والكسب والتفرج عليها ومعرفة عاداتها وأحوالها وتجاراتها »[٩٨] .

ولا يفوت المؤلف أن يتعض لمرأى درويش يرقص فى جناح المعرض المصرى ، وكأن المصريين جميعا على شاكلته[٩٩] ، كما يندم على ما ليس بمصر ويقول فى لغة تنم عن الألم الحقيقى حين يقارن الجناح المصرى فى معرض باريس بغيره ، « فخالج نفسى استصغاره واحتقار ما فيه بالنسبة إلى ما رأيته من المعارض المتقدمة . . . فإن حكوماتها لما لم تشترك فى معارضها شمرت الأهالى عن ساعد الجد والاجتهاد . . . »[١٠٠] . ثم يدعو الأثرياء المصريين إلى فعل مثل ذلك . ويذكرنا هذا التعليق بتعليق آخر يشير فيه أمين فكرى إلى احتفال بمناسبة المعرض الدولى بباريس حضره الملوك والرؤساء ، ويشيد بما لاحظه فيه من « السكينة والوقار ومزيد الاحتشام واحترام بعضهم بعضا نساءاً ورجالاً ، تمنيت لو التزم فى اجتماعاتنا الوطنية هذا الحال »[١٠١] .

نظرة عامة :

من نافلة القول إنه كان من الممكن إضافة أبعاد جديدة نقارن من خلالها بين فكرين وحساسيتين وموقفين وعصرين ، بل ربما يكون هناك مجال لوضع هاتين الرحلتين اللتين اخترناهما فى إطار أوسع هو رحلات المصريين إلى أوربا فى القرن التاسع عشر ، مع اهتمام برحلة محمود عمر أحد أعضاء الوفد المصرى الذى رافق عبد الله فكرى إلى مؤتمر السويد والنرويج وصاحبه منذ أول يوم إلى يوم العودة ، وأصدر رحلته بعنوان : « الدرر البهية فى الرحلة الأوربية » ، القاهرة ، ١٨٩١ ، ثم فى إطار أوسع وأوسع هو رحلات أهل الشرق عموما ، وخاصة من الشام وتونس ، إلى أوربا ، وقد عدها البعض لتصل إلى حوالى العشرين[١٠٢] .

إن المنظور الذى استخدمناه فى هذا الحديث هو المنظور الأيديولوجى ، أى ماذا يقف وراء كل رحلة من أفكار وقيم . وقد وجدنا أحدهما يهتم بالعلم ويتطلع إليه ويضع ذاته الفردية فى أدنى مكان وراء ذاته الجمعية ، ويتمتع بالإخلاص والصدق ويمارسهما ويجابه الأمور من أمام ، واضح النظرة متسقها ، يمارس رؤية التفاصيل وإدراك الكليات سواء بسواء ، ويجاهد فى ضبط انبهاره ليحوله إلى إدراك من الخارج لشىء « آخر » ، إدراك لا يغلب فيه الاندهاش على داعى الموضوعية ، ولا الغرابة على داعى الصدق . ورأينا الآخر يرفع بالعلم راية بينما الوظيفة هى عماده وأوراق اعتماده ، وهو فى رحلته لا يكاد يهتم بالأفكار وبالغوص إلى المبادىء ، ويتحول عنده ، موظفاً ، الاهتمام بالعلم إلى الاهتمام بالتعليم لإرضاء الناظر وناظر النظار ، وهو يدفع بالسيطرة القومية فى أول الكلام ، بينما أواسطه وغايته حديث عن الذات افتخاراً أو دعوة لأهل الثراء من طبقته أو فئته ، وهنا يدخل ما يدخل من عناصر التنافس والمظهرية ما نلمحه من خلال إشارات أمين فكرى إلى ما أنفقوا وما أكلوا وأين سكنوا وإلى صهره ومقابلاتهم ونياشينهم ، وكما قلنا فإنه يظهر ازدواجية فى الأغراض وفى الاهتمامات تتراوح ما بين الفردية والاجتماعية ، وتتغلب الأولى حتما ، وكأن رفع شعار الثانية ما كان

إلا للتغطية ، وهو لا يرى فى أوربا إلا المناظر والمفاخر ، ويرى ذلك كله فى تفاصيل وجزئيات ؛ إنه حقا لا يدرك غير الأشياء ، ويمكن أن نقول إن حساسيته الأممية العامة ، انتسابا إلى ديار الإسلام ، تكاد أن تتبلد هى الأخرى ، وهو لا يعلق على المغايرة بين ديار الغرب وديار الإسلام ، ولا على احتلال فرنسا للجزائر وتونس . إن أحدهما « أنا » قد انفتحت لتكون باختيارها وإلزامها الذاتى « نحن » بينما الآخر يمثل مظهراً لجماعة ، وهو لا يهتم إلا بذاته المحدودة ، الأول يدرك ويتكلم بعقل العالم ولسانه ؛ والثانى يرى ويتحدث بعين المتفرج وآهات تعجباته ، وكأنه يقول : افعل مثلى (إن كنت قادراً !) وتمتع ، بينما كان لسان حال الأول : لقد رأيت لك وفكرت لك من أجل خيرنا المشترك ، ولقد ذهبت لأرجع إليك ، ولا شك أن لسان حال الثانى يقول : ذهبت وليتنى لا أعود .

الهـوامش

(١) حول قراءة النص ، راجع الطريقة التى اتبعناها فى كتابنا « العدالة والحرية فى فجر النهضة الحديثة » ، سلسلة « عالم المعرفة » ، الكويت ، يونيو ١٩٨٠ .
(٢) يقصد كتابها نفسه .
(٣) « إرشاد الألبا إلى محاسن أوروبا » ، ص ٧٦٠ .
(٤) كان على مبارك وقتها ناظرا للمعارف العمومية ، ورياض ناظراً للنظار (ونلاحظ أن أمين فكرى يستخدم تعبير « رئيس وزراء الخديوية المصرية » ، ص ٧٥٩ ، وقارن د. يونان لبيب رزق ، « تاريخ الوزارات المصرية » ، ١٩٧٥ ، ص ١٢٣) .
(٥) جرجى زيدان ، « تاريخ آداب اللغة العربية » ، بمراجعة د. شوقى ضيف ، الجزء الرابع ، دار الهلال ، ص ٢١٨ .
(٦) لويس شيخو ، « الآداب العربية فى القرن التاسع عشر » ، الجزء الثانى ، ص ٨٥ .
(٧) عباس محمود العقاد ، « شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى » ، ١٩٣٧ ، ص ٧٩ .
(٨) د. على بركات ، « تطور الملكية الزراعية فى مصر . . . » ، ١٩٧٧ ، ص ٥٠٨ .
(٩) عباس العقاد ، المصدر المذكور ، ص ٨٢ - ٨٣ .
(١٠) شيخو ، المصدر المذكور ، ص ٨٦ .
(١١) المصدر نفسه .
(١٢) جرجى زيدان ، المصدر المذكور ، ص ٢٦٤ .
(١٣) نعتمد على النص المحقق ، اعتمادا على طبعة « التخليص » الثانية سنة ١٨٤٩ ، فى « أصول الفكر العربى الحديث عن الطهطاوى » ، للدكتور محمود فهمى حجازى ، ١٩٧٤ . ونشير إلى صفحات الكتاب الأصلى كما هو وارد على هامش الطبعة التى يحتويها هذا الكتاب .
(١٤) « تخليص الإبريز فى تلخيص باريز » ، ص ٣ ، وراجع كذلك ص ٢١ .
(١٥) حول حياة الطهطاوى ، راجع كتابنا « العدالة والحرية » ، ص ٢٣ - ٣٤ ، ص ١٠٥ - ١٠٧ .
(١٦) « التخليص » ، ص ١٥٢ ، ١٦٣ .
(١٧) نفسه ، ص ١٧ .
(١٨) نفسه ، ص ١٦٦ هـ ١٦٧ .
(١٩) « الإرشاد » ، ص ٧٦٠ - ٧٦١ .
(٢٠) نفسه ، ص٧٦٠ .
(٢١) نفسه ، ص٧٩٧ - ٨ .
(٢٢) « التخليص » ، ص ٤ مرتين .
(٢٣) « الإرشاد » ، ص ٧٦٠ ، ص ٩٢ .
(٢٤) « التخليص » ، ص ٣ - ٤ .
(٢٥) انظر دعاء رفاعة أن يوقظ الله بهذا الكتاب « من نوم الغفلة سائر أمم الإسلام من عرب وعجم » ، ص ٥ .
(٢٦) نفسه ، ص ٧ ، والتفصيل ص ١٨٨ .
(٢٧) « الإرشاد » ، ص ٨ .
(٢٨) نفسه ، ص ٨ - ٩ .
(٢٩) « التخليص » ، ص ١٦٦ .
(٣٠) ذاته ، ص ٤ - ٥ .

(٣١) « الإرشاد » ، ص ٨ .
(٣٢) « التخليص » ، ص ٦ .
(٣٣) « الإرشاد » ، ص ٢٧ .
(٣٤) راجع مثلا فى « الإرشاد » ، ص ٦٥ ، ٧٩ ، ٨٨ . . . ، وانظر نص ص ٥٧ الذى سنأتى به بعد قليل .
(٣٥) هذا هو عدد أمين فكرى (ص ٢٨) ، ولكنه يقول إنهم سافروا يوم ٢١ يوليو وعادوا يوم ٢٥ سبتمبر ١٨٨٩م . ، وهو ما يجعل عدد أيام الرحلة ستة وستين يوما .
(٣٦) « الإرشاد » ، ص ١٩٠ وما بعدها .
(٣٧) نفسه ، ص ٢٠١ .
(٣٨) نفسه ، ص ٥٩٥ -٦ ، ص ٦٠٧ .
(٣٩) نفسه ، ص ٥٩٦ وما بعدها .
(٤٠) نفسه ، ص ٧١٢ وما بعدها .
(٤١) نفسه ، ص ٥٦ - ٥٧ .
(٤٢) انظر مثلا ص ٤٨ - ٥٠ ، ٥٧ ، ٦٧ ، ٥٦٨ ، ٦٠٥ - ٦ ، ٧٠١ - ٢ ، ٧٤٦ ، ٧٩٥ .
(٤٣) نفسه ، ص ٤٣٦ .
(٤٤) نفسه ، ص ١٠٠ . وفى المعنى نفسه قصيدة له « فى المجون » يذكرها العقاد ، المرجع المذكور ، ص ٨٣ ، ويبدو أنها قيلت فى أثناء رحلة باريس ، ومنها :

وهيفاء من آل الفرنج حجابها
على طالبى معروضها فى الهوى سهل
تعلقتها لا فى هواها مراقب
يخاف ولا فيها على عاشق بخل
إذا أبصرت من ضرب باريز قطعة
من الأصفر الإبريز زلت بها النعل

(٤٥) نفسه ، ص ٩٨ .
(٤٦) نفسه ، ص ٩٩ - ١٠٠ .
(٤٧) نفسه ، ص ٤٩ .
(٤٨) نفسه ، ص ٥٧ .
(٤٩) راجع الأرقام فى :
Anouar Abdel— Malek, Ideologie et renaissance nationale Paris, 1969, pp. 337 — 326.
(٥٠) « التخليص » ، ص ٣٥ .
(٥١) نفسه ، ص ٣٧ .
(٥٢) نفسه ، ص ٣٩ .
(٥٣) نفسه ، ص ٥٥ .
(٥٤) نفسه ، ص ٥٦ .
(٥٥) المصدر نفسه .
(٥٦) نفسه ، ص ٥٩ .
(٥٧) نفسه ، ص ٥ .
(٥٨) نفسه ، ص ٤ ، ٥، ٧، ٨ـ ٩ .
(٥٩) نفسه ، ص ٥ .
(٦٠) نفسه ، ص ٩ .
(٦١) نفسه ، ص ٧ .
(٦٢) نفسه ، ص ٥٨ .
(٦٣) نفسه ، ص ١٢٩ ـ ١٣٠ .
(٦٤) نفسه ، ص ١٣٠ .
(٦٥) نفسه ، ص ٥٧ .
(٦٦) نفسه ، ص ١٩ ، ١٢٨ .
(٦٧) نفسه ، ص ١٤ ـ ١٥ .
(٦٨) نفسه ، ص ١٩ .
(٦٩) نفسه ، ص ٧ .
(٧٠) « الإرشاد » ، ص ٣ ـ ٤ .
(٧١) « التخليص » ، ص ١٥٣ ـ ١٥٨ ، ١٦٦ ـ ١٦٧ .
(٧٢) نفسه ، ص ٣ .
(٧٣) نفسه ، ص ٦٦ ـ ٦٨ .
(٧٤) نفسه ، ص ٣٣ ، وراجع كذلك ص ٤٠ .
(٧٥) « الإرشاد » ، مثلا ص ٦٧٧ ، ٢٢٩ ، ٣٢٠ ، ٦٠١ ، ٦٥٥ ـ ٦٦٢ ، ٧٤٣ ، ٧٦٠ ، ٧٧٥ . . .
(٧٦) نفسه ، ص ٦٧٤ ـ ٧٠٠ .
(٧٧) نفسه ، ص ١٣ وما بعدها .
(٧٨) نفسه ، ص ٤٠ ـ ٤١ .
(٧٩) نفسه ، ص ٧٤٦ ـ ٧٤٧ .
(٨٠) « التخليص » ، ص ٢ .
(٨١) راجع فهرس « الأديان » فى كتاب د. محمود فهمى حجازى المذكور ، ص ٥١٠ .
(٨٢) « التخليص » ، ص ٨ .
(٨٣) نفسه ، ص ٢١ .
(٨٤) راجع كتابنا ، العدالة والحرية ، فصل الطهطاوى بعامة .
(٨٥) « الإرشاد » ، ص ٤٦ .
(٨٦) كارل بروكلمان ، تاريخ الشعوب الإسلامية ، الجزء الرابع ، الترجمة العربية ، بيروت ، ١٩٥٠ ، ص ١٧٢ .
(٨٧) « الإرشاد » ، ص ١٣٧ .
(٨٨) نفسه ، ص ٤٠٨ ، ٤١٤ .
(٨٩) نفسه ، ص ١٤٦ .
(٩٠) نفسه ، ص ١٤٧ .
(٩١) نفسه ، ص ١٤٧ ـ ٨ .
(٩٢) راجع كذلك حديثه عن النظام البرلمانى الإنجليزى ، ص ٤٩٧ ـ ٤٩٩ .
(٩٣) نفسه ، ص ١٥٦ . وهناك صفحات ينطلق فيها أمين فكرى « صادقا » حين يقدم سطوراً جيدة عن حياة الطلاب ، التى عرفها جيد المعرفة هو نفسه ، فى الحى اللاتينى بباريس ، وتتضمن حديثا عن الحرية فى هذا الإطار ، ص ١٤٢ ـ ١٤٣ .
(٩٤) راجع مثلا فى « التخليص » ، ص ١٤٦ ، ١٤٨ ، ١٥٥ ، ١٥٨ ، ١٦٦ ، ١٦٩ ، ٢٠٢ ، وغيرها كثير .
(٩٥) راجع ديوان « رفاعة الطهطاوى » ، جمع ودراسة د. طه وادى ، ١٩٧٩ .
(٩٦) « الإرشاد » ص ٥٧ .
(٩٧) نفسه ، ص ٦٨ ـ ٦٩ ، وراجع ص ١٢٧ ، ٧٤٨ ـ ٧٤٩ .
(٩٨) نفسه ، ص ١٣٠ ـ ١٣٢ .
(٩٩) نفسه ، ص ٢٣٢ ـ ٣ .
(١٠٠) نفسه ، ٣٧٥ ـ ٣٧٦ .
(١٠١) نفسه ، ١٦٩ .
(١٠٢) I. Abu— lughd, Arab Rediscovery of Europe, Princeton, 1963, p. 71— 73,
ومن هذه الرحلات العشرين ثمانية مصرية .

المسرح بين النظرية الدرامية والنظرة الفلسفية

نهاد صليحة

١ ــ إن الدارس لتاريخ الأدب والمسرح لا يمكنه أن يكون صورة سليمة متكاملة عن التيارات والمذاهب الأدبية/المسرحية المختلفة ، والنظريات النقدية التى قننت لها ، إلا إذا ألم أيضا بالمذاهب والمفاهيم الفلسفية التى زاملتها ، بل مهدت لها الطريق .

لقد ارتبطت الفلسفة دائما بالمسرح منذ نشأته وعلى طول تاريخه . وكان أول من كتب عن فن المسرح ونظّر له فى الغرب هو الفيلسوف اليونانى أرسطو فى كتابه فن الشعر ، الذى أرسى قواعد النظرية الدرامية ، التى سادت وشكلت ملامح المسرح الغربى فى أوروبا حتى القرن العشرين .

فلسفة أرسطو ونظرية الدراما :

والنظرية الأرسطية فى الدراما لاتنفصل عن فلسفة أرسطو فى تفسير الوجود ، بل تنبع منها بصورة مباشرة ، وتخدم الهدف نفسه الذى من أجله طرح أرسطو تصوره للوجود ؛ فلم تكن فلسفته مجرد بحث موضوعى غير مغرض فى الحقيقة والوجود ، بل كانت طرحا ــ على مستوى الوعى أو اللاوعى ــ لتصور نظرى ، أو رؤ ية للعالم ، تتضمن تأصيل نظام سياسى واجتماعى وأخلاقى معين .

إن فلسفة أرسطو تفترض جوهرا ثابتا للوجود ، يسعى إلى تحقيق نفسه من خلال المادة ، ويفرض القوانين التى تحكم تطور هذه المادة وتغيرها ، ويمثل اكتماله الغاية والهدف للوجود . وفى هذا يعد التصور الفلسفى الأرسطى للكون امتدادا للتصور الأفلاطونى ، الذى يرى فى عالمنا المحسوس انعكاسا منوعا وباهتا وزائلا لأفكار مطلقة أبدية ، يستطيع الإنسان أن يستشفها عن طريق الفكر المجرد . وتعليقا على التشابه بين رؤ ية أرسطو للعالم ورؤ ية أفلاطون يقول إدوارد زيلر : «لم ينجح أرسطو فى أن يتحرر تماما من النزعة الأفلاطونية فى طرح الأفكار المثالية بوصفها فرضية أساسية فى فلسفته . إن ماأسماه «بالأشكال» كان له ــ شأنه فى ذلك شأن ماأسماه أفلاطون «بالأفكار المثالية» ــ وجود ميتافيزيقى منفصل عن العالم المحسوس ، وله القدرة على تحديد أشكال جميع الكائنات والتحكم فى مسار كل منها»[1] . فالبرغم من أن أرسطو رفض مبدأ فصل الجوهر أو الفكرة عن الوجود المادى المحسوس ، ورأى أن أى كائن مادى يحمل فى داخله جوهره المثالى الذى يسعى إلى التحقق الكامل من خلال الوصول بهذا الكائن إلى الشكل الأمثل ، فإن افتراضه لجوهر ثابت مثالى يحكم تطور الكائنات ، بما فيها الإنسان ، والتنظير السياسى والأخلاقى الذى بناه على هذا الافتراض ، نقل مركز الثقل من الفعل الواعى ، الإرادى ، المتغير فى الإنسان إلى مبدأ مسبق ، يقنن ويفسر مايطرأ عليه من تغيير . لقد جعل أرسطو كل شىء فى الكون يتحرك نحو غاية مسبقة محسوبة ، لا دخل للإنسان فيها ، وعليه أن يطيع قوانينها المطلقة . ومعنى هذا أن أرسطو ــ مثله فى ذلك مثل أفلاطون ــ قد سعى من خلال فلسفته إلى تأكيد أهمية البعد المطلق الثابت فى التجربة الإنسانية ، وإن كان قد وضعه داخل العالم المحسوس ، ولم يفصله عنه فصلا كاملا كما فعل أفلاطون . لقد حاول كلاهما تحويل النظر عن التجربة الإنسانية فى نسبيتها ، وتغيرها ، وارتكازها على الفعل الإرادى ، إلى بعد مثالى تحكمه قوانين مطلقة لاسلطان للإنسان عليها ، وعليه فقط أن يدركها ويطيعها .

وحتى يتضح لنا التوظيف الاجتماعى والسياسى للفرضيات الفلسفية لدى كل من أفلاطون وأرسطو علينا أن نذكر أن فلسفة أفلاطون ـ التى تتلمذ عليها أرسطو ـ نشأت بوصفها رد فعل طبيعى ضد فلسفة (بروتاجوراس) التشكيكية، التى شاعت آنذاك، والتى كانت تنادى بأن الإنسان هو مقياس كل شىء، وماترتب عليها من شيوع فكرة نسبية القيم والحقيقة. لقد أدى شيوع هذه الفلسفة إلى اهتزاز القيم والمبادىء التى كانت تحكم السياسة والأخلاق فى المجتمع حينذاك، ومثلت هذه الفلسفة خطرا شديدا على النظام السائد، وحدت بأفلاطون إلى استغلال علوم الرياضيات التى ازدهرت فى عصره لخلق نظرية فلسفية تفسر الوجود تفسيرا يؤكد وجود قوانين أزلية مسبقة، ومطلقة، وثابتة، تملى قيم الإنسان وسلوكه. وتعليقا على فلسفة «أفلاطون» فى علاقتها بالفيلسوف بروتاجوارس والسفسطائيين يقول برتراند راسل:

«إن كراهية أفلاطون للسفسطائيين يمكن ردها إلى تميزهم الفكرى؛ فالبحث الكامل عن الحقيقة يتطلب من الباحث أن يتجاهل النتائج الأخلاقية التى قد تنجم عن بحثه. والباحث لا يمكنه التكهن مقدما بما إذا كانت الحقيقة التى سيكتشفها صالحة أو غير صالحة لمجتمع ما. لقد كان السفسطائيون على استعداد لتتبع الحقيقة أينما قادتهم، بصرف النظر عن أية نتائج أو اعتبارات... أما أفلاطون، فكان همه الأول هو الدعوة إلى نظريات من شأنها ـ فى رأيه ـ أن تقود إلى الصلاح. وهو لذلك نادرا مايلتزم بالأمانة الفكرية؛ فهو عادة مايحكم على صدق فكرة من الأفكار أو زيفها وفق النتائج الاجتماعية التى قد تترتب عليها. وحتى فى هذا فهو لايلتزم بالأمانة والصدق؛ إذ إنه كثيراً مايتظاهر بأنه يناقش ويقيم فكرة من أفكاره الفلسفية وفق قواعد منطقية نظرية موضوعية، فى حين أنه ـ فى حقيقة الأمر ـ يحاول أن يلوى عنق المناقشة بحيث يعطى الفكرة بعدا أخلاقيا، ويثبت أنها تؤدى إلى الصلاح. لقد أدخل أفلاطون هذه الآفة إلى الفلسفة، ولم تتخلص الفلسفة منها بعد.. إن الخطأ الشائع الذى يقع فيه الفلاسفة منذ أفلاطون هو أنهم كلما اضطلعوا بالبحث الفلسفى فى مجال القيم الأخلاقية افترضوا مسبقا النتيجة التى يجب أن يؤدى إليها البحث»[٢]. وعادة ماتكون هذه النتيجة ـ وهذا مايقوله (راسل) ضمنا وإن أغفله صراحة ـ عادة ماتكون فى خدمة نظرية اجتماعية سياسية أخلاقية، موروثة أو جديدة.

لقد طرح أفلاطون نظريته الفلسفية المفرطة فى المثالية تأصيلا فكريا منه لنظام اجتماعى سياسى أخلاقى معين ـ ذلك النظام الذى حاول أن ينظّر له فى جمهوريته الفاضلة. ويشترك أرسطو مع أفلاطون فى الغاية نفسها من طرح نظريته الفلسفية. ويتكشف هذا بوضوح فى نظريته السياسية التى فضلت نظام الحكم الملكى والأرستقراطى على النظم الأخرى، وفى نظريته فى الأخلاق، التى لايمكن أن تتحقق إلا فى ظل نظام اجتماعى يعتمد على وجود طبقة العبيد. كذلك يتكشف هذا فى نظريته الأدبية، التى تنبعث بصورة مباشرة من نظريته الفلسفية.

لقد فرق أرسطو ـ فى ضوء رؤيته الفلسفية ـ بين الأدب والتاريخ، وحدد من خلال هذا التفريق وظيفة الأدب والدراما. فالتاريخ ـ وفق رأى أرسطو ـ يسجل الواقع فى تفاصيله الظاهرة، العابرة، المتغيرة، فى حين يرصد الأدب الجوهر، أى الأنماط العالمية المتكررة، والقوانين الثابتة فى التجربة الإنسانية، ويبلور القيم التى تفرزها هذه الأنماط والقوانين. فالأدب ـ فى رأيه ـ يستخلص القوانين الثابتة، والقيم المطلقة، من خلال فحصه للتجربة الإنسانية فى عوارضها وعشوائيتها ومتغيراتها التاريخية، ثم يعيد صياغة هذه القيم بصورة مؤثرة وفعالة فى عمل فنى، يخصِّص هذه القيم والقوانين ويجسدها، ويربطها بمعاناة وتجربة فردية محسوسة. ومعنى هذا أن الأدب يحاكى الواقع الإنسانى بهدف ترسيخ مفهوم وتصور فلسفى لهذا الواقع، مبينا حدوده، ومساره، وقيمه، وقوانينه.

وهكذا جعل أرسطو من الأدب تابعا للفلسفة، أو وسيلة لتلقين النظرية الفلسفية إلى العامة، الذين قد لايملكون القدرة على التفكير الفلسفى المجرد؛ بمعنى أن نظريته فى الأدب والدراما ماهى فى حقيقة الأمر إلا نظريته فى توظيف الدراما لخدمة تصور فلسفى، يرسخ بدوره تصورا اجتماعيا سياسيا أخلاقيا معاً.

استمرار سيطرة النظرية الأرسطية على الدراما فى العصور الوسطى وعصر النهضة:

وبرغم ظهور تيارات فلسفية عدة بعد أرسطو، فإن نظريته فى الدراما ـ التى تقول بأن الفن محاكاة للواقع بغرض كشف القوانين الخفية وترسيخها، تلك القوانين التى تحكم هذا الواقع ـ هذه النظرية ظلت مسيطرة على المسرح. وفى تصورى أن استمرار سيطرة النظرية الأرسطية فى مجال الشعر والدراما يرجع إلى أن معظم التيارات الفلسفية المؤثرة التى جاءت بعده لم تأت فى جوهرها بما يختلف اختلافا جذريا عن فلسفته؛ فكلها ركزت على دور الإنسان التأملى فى استشفاف حقيقة مطلقة ثابتة خارج حدود الفعل الإنسانى، والتجربة الإنسانية، والواقع التاريخى المتغير، وعلى ضرورة التزامه بطاعة القوانين والقيم التى يمليها هذا الإدراك المقنن.

وعلى سبيل المثال، لم يكن ثمة تعارض بين الإطار الفلسفى الأرسطى الذى أفرز نظريته فى الأدب والدراما، وإطار الفلسفة الدينية المسيحية على اختلاف مذاهبها؛ فكلاهما يقوم على افتراض قوانين أزلية ثابتة، تحكم الوجود وتحدد مساره نحو غاية معينة، بصرف النظر عن الإنسان. مثلا: لقد تأثر الفيلسوف المسيحى (القديس طوما الإقوينى) فى القرن الثالث عشر تأثرا كبيرا بفلسفة أرسطو، التى كانت قد أصبحت معروفة فى أوروبا حينذاك، وافترض صحة النظرية الأرسطية فى صورة العالم الطبيعى، وفى تفسير الظواهر الطبيعية. كذلك أخذ (الإقوينى) عن أرسطو الكثير من أفكاره فى الأخلاق والسياسة. وفى حين جعل (أرسطو) غاية الإنسان العليا هى الاستغراق فى التأمل الفلسفى للوجود، ودحض قيمة العمل، إذ جعله عائقا لهذا التأمل، وجهدا لايقوم به إلا العبيد، جعل طوما الإقوينى غاية الإنسان الوصول إلى لمحة قدسية للخالق.

لقد اتخذ (طوما الإقوينى) من فلسفة (أرسطو) إطارا حاول من خلاله إثبات العقيدة المسيحية إثباتا فلسفيا؛ أى أن فلسفة (طوما الإقوينى) هى فى حقيقة الأمر فلسفة أرسطو بعد تعديلها بعض الشىء لتخدم الدعوة إلى المسيحية.

وبسبب استمرار النظرة الأرسطية لدى الفلاسفة المسيحيين أمثال

(الإقويني) وغيره ، لم تكن هناك حاجة إلى تغيير النظرية الأرسطية فى الدراما لدى النقاد والمنظرين لهذا الفن ، بل إن هذه النظرية أخذت فى الازدهار والانتشار حتى بلغت حد التقديس فى المذهب الكلاسيكى فى عصر التنوير . وحتى فى بداية عصر النهضة ، وبرغم عوامل التغيير والثورة ، وتغير صورة العالم بسبب الاكتشافات العلمية ، وبرغم بداية انتشار اللغات القومية بدلا من اللاتينية ، وبداية ظهور المسرح الشعبى بعيدا عن الكنيسة فى عدد كبير من بلاد أوروبا ، وبرغم محاولة بعض الكتاب الثورة على بعض القواعد الأرسطية ــ مثل وحدات الزمان والمكان والحدث ، التى أكدها النقاد فى تفسيرهم لنظرية أرسطو فى ذلك الوقت ــ برغم ذلك كله ظلت التراجيديا الكلاسيكية هى الشكل الدرامى الوحيد الذى يحظى باحترام النقاد والمثقفين ، بل إن المسرح كان كلما تعرض للهجوم من قبل رجال الدين بوصفه منافيا للأخلاق ، هب المثقفون للدفاع عنه متسلحين أساسا بأفكار أرسطو وفلسفته ونظريته ــ كما فعل (سير فيليب سيدنى) فى إنجلترا فى مقالته الشهيرة «دفاع عن الشعر» . إن (سير فيليب سيدنى) فى هذا الدفاع يدين المسرح الإليزابيثى فى عصره لعدم التزامه بالقواعد الأرسطية ، ويرى فى هذا سبب انهياره الفنى والأخلاقى ، ويدافع فى الوقت نفسه عن الشاعر بوصفه نبيا ومعلما ، مؤكدا ارتباط الأدب والمسرح «المحترم» ــ أى مؤسسة الأدب الرسمى ــ بالمؤسسة الدينية التى كانت بدورها ترتبط ارتباطا وثيقا بالمؤسسة السياسية . ويرى (سير فيليب سيدنى) فى الأدب ــ حاذيا حذو أرسطو ــ درجة من درجات الفلسفة ، وأن وظيفته هى تلقين المبادىء الأخلاقية والنظرية الفلسفية للعامة . وكثيرا ماردد الكتاب والمثقفون فى ذلك العصر ــ ومن بينهم الكاتب المسرحى الشهير (بن جونسون) ــ مقولة (هوراس) الشهيرة فى قصيدته «فن الشعر» ، التى شبه فيها الفن بطبقة السكر التى تجعل المرء يتقبل ويستسيغ الدواء الناجع ــ أى الدرس الأخلاقى .

إن دراما عصر النهضة ــ باستثناء الدراما الشعبية التى يمكن أن ندرج ضمنها «الكوميديا ديلارق» الإيطالية فى صورتها الفجة ، وبعض مسرحيات شكسبير ومعاصريه ــ تعبر فى مجموعها عن وظيفة الدراما كما رآها (أرسطو) ، وهى محاكاة الواقع بغرض استخلاص القوانين الثابتة خلف الظواهر النسبية العارضة وترسيخها .

ويستعرض فلفجانج كليمن فى كتابه القيم «التراجيديا الإنجليزية قبل شكسبير» عددا كبيرا من التراجيديات التى كتبت إبان عصر النهضة ، ويصل إلى ملحوظة مهمة ، هى أن الشكل الفنى فى هذه التراجيديات يتميز بانفصال حاد بين الحبكة والشخصيات والأحداث من جهة ، والخطب والمونولوجات التى تحوى المواعظ الفلسفية والأخلاقية من جهة أخرى[٣] . وكأن هذه التراجيديات التى تأثرت بأرسطو عبر مسرحيات الكاتب الرومانى (سينيكا) قد جاءت لتؤكد بطريقة فجة مبدأ مهما فى النظرية الأرسطية ، هو انفصال القيم الأخلاقية المطلقة ، والرؤية الفلسفية للإنسان والعالم ، عن واقع الفعل الإنسانى ؛ فمهما تغيرت الشخصية وطبيعة الصراع وظروفه ، تظل الحكمة الفلسفية ثابتة لاتتغير من مأساة إلى أخرى .

وفى معظم التيارات الفلسفية التى تبعت ظهور المسيحية فى أوروبا ، والتى أثرت تأثيرا عميقا فى الأدب والمسرح ، نلمح تكرارا للتلازم نفسه بين مايشبه جوهر الرؤية الفلسفية الأرسطية ، وجوهر النظرية الأرسطية فى وظيفة الدراما والفن بعامة .

النظرية الأرسطية والتيار الكلاسيكى فى عصر التنوير :

فإذا نظرنا إلى التيار الكلاسيكى فى إنجلترا وفرنسا إبان القرنين السابع عشر والثامن عشر وجدنا خلف هذا التيار العقلانى المحافظ فنا وفكرا ونظاما سياسيا (نيوتن فى إنجلترا وديكارت فى فرنسا) . لقد آمن كلاهما ــ واحد عن طريق العلم التجريبى والآخر عن طريق التفكير التجريدى ــ بأن الوجود جميعه يعتمد على قوانين منضبطة ، ومحكمة ، وثابتة ، هى قوانين الطبيعة ، أو الله ، أو العقل ؛ وكلها قوانين مطلقة وثابتة . وفى ظل هذا الفكر لم يكن غريبا أن تدعو النظرية الدرامية آنذاك إلى محاكاة هذا الوجود المنظم محاكاة موضوعية دقيقة ، وفق طريقة القدماء وقوانينهم التى اكتسبت شرعية المطلق .

لقد أسهم فلاسفة القرنين السابع عشر والثامن عشر فى نقل فكرة ثبات القانون من مجال التفكير الفلسفى فى الوجود إلى مجال التشريع الاجتماعى والسياسى ، وذلك عن طريق تجاهلهم الواعى لعلاقة القيم بالواقع التاريخى المتغير للإنسان ، وعن طريق محاولتهم الواعية لبناء نظام أخلاقى مطلق ، يعتمد على تنظيرهم لقوانين الوجود . وقام النقاد الكلاسيكيون الجدد أيضا بسحب فكرة القانون الثابت إلى مجال الدراما ، وقالوا : مادامت قوانين أرسطو هى تلخيص القواعد التى اتبعها القدماء فى إنتاج أدب مسرحى عظيم ، إذن لا ينبغى الحياد عنها ، بل إن الالتزام بها وحدها لكفيل بإنتاج أدب مسرحى عظيم . وكما أن قوانين الوجود لا تتغير ، فكذلك قواعد الفن لا تتغير ، وإلا عمت الفوضى .

وقد يرى قارىء بأن ربط (ديكارت) بأرسطو فيه بعض التعسف ؛ فقد رفض (ديكارت) غائية أرسطو ، أى قوله بأن كل مافى الطبيعة يمضى نحو غاية معنوية أخلاقية مسبقة ، فيها اكتمال جوهره وجوهر الوجود . وقال (ديكارت) بأن ادعاء الأرسطيين القدرة على كشف الغاية المعنوية التى تحكم حركة الوجود المادى هو نوع من الكفر ؛ إذ إنهم ينسبون لأنفسهم قدرة لا تتوافر إلا للخالق . قد يقول قارىء هذا عن حق ، ولكن (ديكارت) ــ برغم ذلك ــ يشترك مع (نيوتن) فى التأكيد فى فلسفته لفكرة القانون الثابت المحكم وراء الوجود المادى ، وإن امتنع عن إعطائه تفسيرا دينيا . كذلك يشترك (ديكارت) مع أفلاطون فى فصله الفكر عن الوجود المادى ، بحيث أصبح أتباعه يصورون وحدة المادة والفكر فى العالم برغم انفصالها الجذرى على أنها معجزة من معجزات الله . وسواء أدرك (ديكارت) دلالة فلسفته بالنسبة للإنسان أو المجتمع أو الفن أم لا ، فالنتيجة النهائية الفلسفية هى فصل الواقع المادى للإنسان عن عقله وفكره ، ودحض أهمية الفعل الإنسانى ؛ أى أن الهدف النهائى لفلسفته يشترك مع فلسفة كل من أفلاطون وأرسطو فى كونه دعوة إلى تأمل الفكر الإنسانى والوجود فى انفصال تام عن الفعل الإنسانى .

وقد كان من أثر فرض القواعد الكلاسيكية على المسرح فى كل من فرنسا وإنجلترا فى عصر التنوير أن نتج فن مسرحى كان فى أفضل صوره ــ كما نجدها عند (راسين) و(كورنى) ــ عرضا لحياة

شخصيات تاريخية مهمة ، بغرض التأكيد البلاغي للمبادىء الصارمة التي حكمت حياتهم ؛ وكان في أسوأ صوره - كما نجدها في التراجيديات البطولية الإنجليزية (وحتى في أفضلها وهي تراجيديا (جون درايدن) الكلاسيكية : **كل شيء في سبيل الحب**) مسخا مفتعلا شائها لحياة شخصيات لا يمكن أن يصدق القارىء أنها عاشت يوما ما على ظهر الأرض ، من فرط المبالغة والافتعال في تصويرها .

ومعنى هذا أن حصاد المسرح الكلاسيكي في التراجيديا في كل من إنجلترا وفرنسا على اختلاف جودته كان حصادا يتميز أولا وأخيرا بانفصاله التام عن الواقع المعيش . وقد علق (ديدرو) ساخرا على هذا النوع من المسرح نصا وتمثيلا حين تساءل في عجب : « هل رأى أحدكم إنسانا يتكلم بهذه الطريقة الخطابية المفتعلة ؟ أيجب أن يمشى الملوك بطريقة تختلف تماما عن الرجل العادي السوي ؟ وهل يجب أن تصدر الكلمات من فم الأميرات في المسرح على صورة فحيح ؟! »[4] . وفي مقالة بعنوان « المؤسسة الأدبية والتحديث » يشير (بيتربورجر) إلى ارتباط المذهب الكلاسيكي للأدب والمسرح في فرنسا بالنظام السياسي الحاكم ، ويرى أن المذهب الكلاسيكي - بتأكيده للحكم المطلق لمجموعة من المبادىء - كان انعكاسا لسياسة الحكم السياسي المطلق . ولذلك أصبحت النظرة الكلاسيكية ، للأدب هي المذهب الرسمي لأدب الدولة ؛ لأنه مذهب يتفق وأيديولوجيا الطبقة الحاكمة ، ويخدم أهدافها ، إلى حد أن الأكاديمية الفرنسية - التي كانت تمثل الأدب الرسمي للدولة - بل الكاردينال (ريشيليو) نفسه - رئيس وزراء فرنسا - تدخلا رسميا لإيقاف عرض مسرحية (كورني) **السيد** (Le Cid) ، لمجرد أنها خالفت القواعد الكلاسيكية ، ومزجت التراجيديا بالكوميديا[5] .

وإذا كان من الطبيعي أن تتشابه نظرة الكلاسيكيين الجدد في القرنين السابع عشر والثامن عشر إلى الوجود والفن مع النظرة والنظرية الأرسطية ، وإذا كان أيضا من المتوقع بعض الشيء أن نجد المدرسة الواقعية في الدراما - في بداياتها في النصف الثاني من القرن الثامن عشر - تدين بالولاء لأرسطو إلى حد أن يعلن أحد روادها الأوائل ، وهو (ليسنج) ، في أحد مقالاته بمجلة **Hamburg Dramaturgy** أن « قواعد أرسطو معصومة من الخطأ مثل نظرية إقليدس »[6] - إذا كان هذا التشابه والولاء لدى الكلاسيكيين الجدد والواقعيين منطقيا وطبيعيا ، فإن المرء يتوقع بعض الاختلاف لدى الرومانسيين . ولكن الأمر لم يكن كذلك كما سنرى . لقد ثار الرومانسيون في الحقيقة لا على جوهر الكلاسيكية المثالي الأفلاطوني - الأرسطي ، بل على قشورها .

النظرية الأرسطية والتيار الرومانسي :

إننا إذا فحصنا الخلفية الفكرية للتيار الرومانسي وجدنا أنها تعكس بوضوح بعض أفكار (جان جاك روسو) من ناحية ، وبعض أفكار الفيلسوف الهولندي (سبينوزا) من ناحية أخرى . وربما كان أهم من هذا وذاك تأثير الفلسفة الألمانية المثالية كما نجدها لدى (هيردر) ، و(كانط) و(شيلنج) - على سبيل المثال . إننا نلمح وراء تقديس الرومانسيين للطبيعة فكرة (سبينوزا) التي تقترب من فكرة الحلول ، والتي تقول بأن كل ما يحدث في الكون هو تجسيد لمظهر من مظاهر الخالق ، ومن ثم فإن كل ما يحدث في الكون هو خير . كذلك استقى الرومانسيون من (جان جاك روسو) - إلى جانب أفكاره عن العدل والمساواة بين البشر - فكرة أن الإنسان فطر على حب الخير . ولذلك فالعودة إلى الطبيعة عند الرومانسيين هي العودة إلى المطلق أو الخالق من ناحية ، وهي عودة أيضا إلى منابع الخير الفطرية في البشر ، التي تطمسها الحضارة والمجتمع ، من ناحية أخرى .

كذلك تأثرت النظرة إلى الشعر بجميع فروعه ، ومنها الدراما بطبيعة الحال - التي ارتبطت دائما بالشعر - بالفلسفة المثالية الألمانية ، التي نادت باستقلال الشعر الذاتي عن الواقع ، وجعلت منه نشاطا روحيا خلاقا ، يتوصل إلى جوهر الوجود أو روحه عن طريق ملكة الخيال . ومعنى هذا أن الفن - وفقا لهذه النظرة - لم يعد محاكاة وتقليدا وفقا لقواعد عالمية موروثة ، بل نشاطا حرا خلاقا . وبرغم ذلك التغير في توصيف الفن (بأنه نشاط عضوي خلاق قائم بذاته ، ومستقل عن الواقع ، وفوق الحياة ، بدلا من محاكاة آلية وفق قواعد ثابتة لها صفة العالمية ، ومن ثم ترتفع فوق متغيرات الواقع) فإننا نجد أن الرومانسيين يشتركون مع المذهب الكلاسيكي ومع أرسطو في الافتراض الفلسفي الأساسي ، ومن ثم في وظيفة الفن . فعلى الرغم من أن الرومانسيين يصفون الفن بأنه نشاط روحي خلاق قائم بذاته ، فإن هدفه النهائي هو استكشاف بعد روحي ، أو حقيقة غيبية خارج حدود الواقع . ولا يكاد الرومانسيون في هذا يختلفون عن الكلاسيكيين ؛ فكل من المذهبين يفترض وجود حقيقة ثابتة خلف أستار المتغيرات الواقعية ، وكل منهما يوظف الفن لاكتشاف هذه الحقيقة وتأملها وإقناع العامة بها .

وتعليقا على هذا يقول (بيتربورجر) : « بالرغم من الاختلافات الكثيرة بين المذهب الكلاسيكي والنظرية الجمالية التي تنادي باستقلال العمل الفني بذاته عن أي شيء خارجه (وهي النظرة الرومانسية) ، فإن كلتا النظريتين تخدم الهدف نفسه ، وتؤدي الوظيفة نفسها ، وهي فصل العمل الفني عن الواقع بوصفه جزءا من عالم مثالي فوق الحياة »[7] . وهذا معناه أن المذهب الكلاسيكي والمذهب الرومانسي يرتكزان على قاعدة فكرية واحدة ، هي نظرة جمالية مثالية ، تفصل الفن عن الحياة . ولا عجب إذن أن نجد شاعرا وناقدا رومانسيا هو (كوليردج) ، يردد فكرة أرسطو عن الجوهر الثابت في المادة المتغيرة حين يقول : « إن الطبيعة كما يراها الشاعر بصفة خاصة ترمز إلى حياة الإنسان الروحية ، ومن ثم ترمز أيضا إلى تلك الحقيقة العلوية التي تتواصل معها روح الإنسان في لحظات الصفاء »[8] .

إننا إذا قارنا فلسفة (روسو) و(سبينوزا) و(شيلنج) و(كوليردج) - وغيرهم من الفلاسفة المثاليين - بفلسفة أفلاطون وتلميذه أرسطو وجدنا أن كل الاختلافات الشكلية واللغوية الكثيرة فيما بينهم تخفي اشتراكا في جوهر الرؤية . فالطبيعة الظاهرة لدى (روسو) و(سبينوزا) و(شيلنج) و(كوليردج) هي مظهر أو رمز لوجود مطلق ، أي تجسيد لبعد ميتافيزيقي . إن الافتراض الأساسي عند هؤلاء الفلاسفة والمفكرين جميعا واحد إذن : قد يسميه (أفلاطون) عالم الأفكار المثالية ، ويفصله عن المادة فصلا تاما ؛ ويسميه (أرسطو) عالم القوانين العالمية ، أو الجوهر الذي يسعى إلى تجسيد نفسه من خلال الشكل ، ويسعى نحو غاية مسبقة ، ويربطه بالمادة ، ويريان أن العقل هو وسيلتنا في استكشافه ؛ وقد يسميه

(روسو) و(سبينوزا) روح الطبيعة ، أو الفطرة الكامنة فى الوجود ، فى حين يطلق عليه (كوليردج) اسم الحقيقة العلوية ، التى تعكس نفسها فى العالم المحسوس ، ويؤكدون أن الحدس ، أو الشعور ، أو الخيال ، هو وسيلتنا فى استنباطه . ولكن يبقى بعد كل هذه الاختلافات أنهم جميعا يفترضون مطلقا غيبيا يتحقق خلاصنا فى استكشافه وتدعيمه ، بعيدا عن متغيرات الواقع التاريخى والفعل الإنسانى الإرادى .

ولا عجب إذن أن استمرت سيادة النظرة الأرسطية على المسرح الرومانسى فى جوهرها ، برغم ثورة الرومانسيين الظاهرية على الوحدات الأرسطية ـ كما فعل الإليزابيثيون من قبلهم فى القرن السادس عشر . ولا عجب أن نجد أعتى شعراء الرومانسية (شيلى) من أشد المعجبين بالتراث الإغريقى القديم ؛ فلقد استبدل (شيلى) الإطار الفلسفى المسيحى الموروث بفلسفة أفلاطون (الذى تتلمذ على يديه أرسطو) دون أن يدرك التشابه الجوهرى بين الفلسفتين ، أى دون أن يدرك أن ثورته كانت لاستبدال عنوان بآخر لانظرية ميتافيزيقية وجمالية بأخرى . ولهذا قبل (شيلى) نظرية أرسطو فى الدراما كما مارسها وفسرها الإليزابيثيون الملتزمون بإطار الفلسفة المسيحية من قبله ، برغم اختلافه الفلسفى الظاهرى عنهم ، وجاءت أفضل مسرحياته المسماه التشينشى **The Cenci** نسخة باهتة ومفككة من المسرح الإغريقى التراجيدى تعج بالأصداء الإليزابيثية ، مثلها فى ذلك مثل مسرحية شاعر رومانسى آخر هو (جون كيتس) المسماة **أوثو العظيم** **(Otho The Great)** .

وفى سياق التفريق بين الرومانسية والوجودية بوصفهما تيارين فلسفيين ، يقول (والتركاوفمان) إن جوهر الرومانسية (برغم دعوتها إلى الاقتراب من الطبيعة والإنسان) هو نزعة الهروب من « الآن وهنا »[٩] ، أى من الواقع التاريخى المتغير ، ومن الفعل فى محاولة خلق فلسفات مثالية تحل محل الفلسفة الدينية المرفوضة ، التى هى أيضا فى جوهرها فلسفة مثالية . ولا يكاد الرومانسيون فى توصيف (كاوفمان) هذا يختلفون عن أفلاطون وتلميذه (أرسطو) ، أو عن فلاسفة المسيحية فى العصور الوسطى مثل (طوما الإقوينى) . إنهم جميعا يشتركون فى النظر إلى الوجود من منطلق الهروب من « الآن وهنا » . فهم جميعا يحاولون تقنين الوجود الإنسانى سلوكا وقيما من منظور ميتافيزيقى يتمتع بقوانين ثابتة وأزلية ومطلقة ، وهم جميعا يؤكدون أن واجب الإنسان الأول هو تحويل عينيه عن محيطه التاريخى إلى خارج هذا المحيط ، وبعيدا عن متطلبات الفعل ، سواء إلى عالم الأفكار المثالية ، أو عالم الرؤى والخيال ، أو عالم الآخرة والموت ، كما فعل رومانسى مثالى آخر هو (إدجار ألان بو) .

وربما لهذا السبب فشلت الثورة الرومانسية فى الأدب فى أن تكون قيادة فكرية حقيقية فى أوروبا . فإذا استثنينا الشاعر الإنجليزى (بايرون) ، الذى عادة ما يدرج مع الرومانسيين برغم اختلافه الجوهرى عنهم ، والذى وضع الفعل الثورى فوق النظرة التجريدية ، ومات مدافعا عن الحرية فى اليونان فعلا لا قولا ، بحيث أصبح بطلا ثوريا وملهما على مستوى أوروبا كلها ـ إذا استثنينا (بايرون) ونظرنا إلى الجيل الأول والجيل الثانى من شعراء الرومانسية فى إنجلترا مثلا ، وجدنا أنهم جميعا ظلوا يتخبطون بين الأرض والسماء ، بين عالم الحلم وعالم الواقع الإنسانى الملح ، وضلوا فى متاهات الخيال ، فانتهى الحال باثنين منهم هما (وردزورث) و(ساوذى)[١٠] إلى الردة التامة ، والالتصاق التام بالنظام الملكى الرجعى ، وتدعيم أيديولوجيته ، فى حين ارتمى (كوليردج) فى أحضان غيبوبة المخدرات ، هربا من إدراكه لقصور التنظير وضرورة الفعل الحتمية . أما (شيلى) فقد غرق فى متاهات المثاليات التجريدية ، وآثر العزلة والانطواء قبل أن يبتلعه اليم على مستوى الواقع ، وعاقبه القدر على انسحابه هذا فجعله ـ بعد موته ـ معبود الطبقة البرجوازية فى المجتمع الإنجليزى الرأسمالى فى القرن التاسع عشر ؛ إذ وجدت هذه الطبقة فى تهويماته وتجريداته ومثاليته الصرف مرفأ آمنا تستريح فيه أحيانا من صراعات الحياة المادية ، ومن تأنيب الضمير ، دون أن تمثل مثاليته خطرا حقيقيا على الواقع . لقد جعلته مثاليته التجريدية صمام أمان لا خطر منه على الأوضاع القائمة التى كان يريد محاربتها . وأما (كيتس) فقد مات فى روما وهو يوشك أن يدرك أن لا جدوى الإغراق فى الخيال الشعرى ، بعيدا عن مقتضيات الواقع الفعلى[١١] .

وربما لهذا السبب أيضا ـ أى نزعة الهروب المتأصلة فى الرومانسية ـ أخفق التيار الرومانسى فى إفراز ثورة حقيقية فى أكثر الفنون ارتباطا بحركة المجتمع ـ وهو المسرح .

النظرية الأرسطية وميلودراما القرن التاسع عشر :

لقد سيطرت الميلودراما بجميع أنواعها ودرجاتها على مسرح أوروبا فى القرن التاسع عشر . ولم تكن الميلودراما سوى ترجمة مبسطة ، وتطبيق ساذج ، لنظرية أرسطو فى محاكاة الواقع بغرض استخلاص المبادىء الأساسية التى تحكم الحياة الإنسانية من وجهة نظر معينة ، تتبنى فلسفة معينة بكل دلالاتها الميتافيزيقية والاجتماعية والسياسية . وكانت هذه المبادىء فى مجال الميلودراما تتلخص فى انتصار الخير بمفهوم ساذج ، على الشر بمفهوم أكثر سذاجة ، وفى تأكيد استمرار النظام السائد وصلاحيته ، برغم ما قد يشوبه من هنات ، أو ما قد يعترض طريقه من عقبات . وكثيرا ما كانت الميلودراما تستخدم فكرة «الندم» لتعقد مصالحة اجتماعية أخلاقية بين جميع أطراف الصراع فى النهاية ، فتجعل «الشرير» يندم على أفعاله ليعود إلى أحضان النظام الاجتماعى . وعلى الرغم من أن عددا من المسرحيات قد تأثر بفكرة البطل الثائر الخارج على القانون ؛ وهى الفكرة التى توجد فى القصص الشعبى ـ كقصة «روبين هود» مثلا ـ والتى روج لها (فريد ريش شيلر) فى مسرحية **قاطع الطريق (١٧٨١)** التى أحدثت دويا كبيرا ، والكاتب الألمانى الآخر (أوجست فريد ريش فرديناند فون كوتسيبو) فى عدد من المسرحيات أشهرها **أسبانى فى بيرو (١٧٩٦)** (التى ترجمها وأعدها الكاتب المسرحى (شريدان) ، والتى عرضت على مسارح إنجلترا بنجاح ساحق تحت عنوان **(بيزارو)** ـ أقول إنه على الرغم من معالجة الميلودراما كثيرا لفكرة البطل الخارج على القانون فإن القارىء لهذه المسرحيات يجد أن هذا البطل لا يمثل فى حقيقة الأمر خروجا على القانون بل تأكيدا وتدعيما له ؛ إذ إنه عادة ما يخرج على القانون نتيجة فساد فى تطبيقه على أيدى بعض الفئات المنحرفة ـ كأن يحرم أخ أخاه من الميراث مثلا ، أو يغالى حاكم فى فرض الضرائب .

والبطل حين يخرج عن دائرة المجتمع (من المدينة إلى الغابة) ، لا يعادى النظام السائد نفسه ، بل الأفراد الذين يسيئون تطبيقه ، أو الدخلاء عليه . فروبين هود مثلا ، كما تصوره الميلودراما ، لا يعادى النظام الملكى نفسه ، بل فردا بعينه يسىء إلى النظام ، هو حاكم (نوتينجهام) . وما كان يريده (روبين هود) ليس إلغاء النظام بل تصحيحه باستبدال حاكم آخر بهذا الحاكم ، دون مساس بالنظرية السياسية . كذلك يجعل (شيلر) قاطع الطريق فى مسرحيته من طائفة النبلاء ، ويجعله يحتفظ بسلوك النبلاء وقيمهم ، حتى وهو خارج المجتمع ، بل يجعله يحتفظ أيضا بتميزه الطبقى فى مجتمع اللصوص . وهكذا نجد فى هذه المسرحيات أن «الخارج على القانون» الحقيقى ليس هو البطل الذى يحتفظ بروح القانون الحقيقية حتى وهو خارج الدائرة الاجتماعية ، بل الشخص أو الشخصيات التى تسىء إلى القانون خفية من داخل الدائرة الاجتماعية ، وتكسر قواعده الثابتة لمصلحتها الشخصية . لذلك كثيرا ما تعج هذه الميلودراما بشخصيات نمطية ، مثل الملك الطيب الذى لا يدرى ما يدور حوله ، والأخ أو الوزير الشرير الذى يريد أن يسلب الملك سلطته الشرعية ، والأميرة الجميلة التى تقع فى غرام البطل النبيل المظلوم ، الذى يهجر المدينة إلى الغابة تحت وطأة الظلم . وعادة ما تنتهى هذه الميلودرامات بعودة كل شىء إلى أصله ، وباجتثاث العناصر المعادية للنظام الشرعى السائد ، وبتأكيد قوة النظام المطلقة وشرعيته .

وبرغم الاختلافات الشديدة بين المسرح كما ينظر إليه أرسطو والميلودراما التى نجدها فى القرن التاسع عشر ، فإن كلا منهما يعتمد على فكرة أن هناك نظاما له صفة الشرعية المطلقة ، وأن من يخرج عليه لابد أن يضار . كذلك يهدف كل منهما إلى امتصاص الطاقة الشعورية لدى المتفرج ، أو التنفيس عنها تنفيسا مشروعا ، يتفق والنظام السائد .

لقد ترجمت الميلودراما فكرة أرسطو عن التطهير التراجيدى إلى طوفان من الدموع الرخيصة التى أغرقت مسارح أوروبا فى القرن التاسع عشر ، بحيث ضمنت استقرار الأوضاع القائمة . وأفرزت الميلودراما كذلك فنون الفرجة والإثارة والهزليات التافهة لتكون وسيلة أخرى مشروعة لتغييب الوعى[١٢] . وهذا معناه أن الميلودراما (وتابعتها الهزلية) قد بلورت نقطة الضعف الأساسية فى النظرة الأرسطية ، وهى فصل المسرح عن حركة المجتمع والواقع الفعلى للإنسان ، وربطه ببعد غيبى ، أو إطار نمطى ثابت .

النظرية الأرسطية والتيار الرمزى :

ويتجلى التشابه بين النظرية الأرسطية والنظرية الرومانسية فى طبيعة الدراما ووظيفتها فى المدرسة الرمزية التى تولدت بصورة طبيعية منطقية من التيار الرومانسى ونزعته الهروبية . لقد نشأت المدرسة الرمزية كذلك فى ظل الفلسفة المثالية الألمانية ، التى تحمل فى طياتها الرؤية الأفلاطونية فى الوجود ؛ فهى تتفق مع أفلاطون فى افتراض أن العالم المحسوس ما هو إلا انعكاس لعالم مثالى فوق الطبيعة المرئية ، وتختلف معه فقط فى جعلها الخيالَ الفردى الملكةَ الأساسية للوصول إلى هذا العالم ، فى حين اختار أفلاطون ملكة العقل والتفكير التجريدى[١٣] . وعلى الرغم من أن المسرح الرمزى فى أنقى صوره

ـ كما نجده عند (ميترلنك) مثلا ـ يبدو فى ظاهره مختلفا عن المسرح الكلاسيكى ، فإنه فى نهاية الأمر يجعل وظيفة الدراما هى الوظيفة نفسها التى حددتها النظرية الأرسطية ، وهى استخلاص المطلق الثابت من النسبى والمتغير ، وإقناع المتفرج بشرعية النتيجة بوسائل قد تختلف عن وسائل المسرح الأرسطى ؛ إذ تعتمد على الإيحاء الشعرى والموسيقى ، بدلا من المحاكاة الواقعية ، ولكنها تؤدى الوظيفة نفسها فى النهاية ، وهى تثبيت منظور ميتافيزيقى معين ، فردى أو جماعى ، وإقناع المتفرج بأن تأمله لهذا البعد الغيبى المطلق أجدى من تفاعله مع الواقع التاريخى المتغير .

وحتى يمكننا أن نوضح الفرق بين النظرية الفلسفية قبل القرن العشرين وبعده فى علاقتها بالنظرية الفنية ، يجدر بنا أن نجمل فى تبسيط شديد ـ قد يكون مخلا بعض الشىء ولكنه ضرورى ـ ما سبق قوله .

سيطرة فكرة المطلق على الفلسفة حتى القرن العشرين :

من العرض السابق يتضح لنا أن النظريات الفلسفية حتى منتصف القرن التاسع عشر قد انقسمت إلى ثلاثة تيارات أساسية : تيار مثالى تجريدى ؛ وتيار مادى تجريبى ؛ وتيار يحاول التوفيق بينهما . وكانت الأسئلة التى شغلت هذه التيارات على اختلافها ـ وهى أسئلة لها دلالاتها الحيوية فى أى نظرية للفن ـ هى : ١) هل الحقيقة تسبق التجربة ؟ أم هى وليدتها ؟ ؛ أى ـ هل المعرفة تسبق التجربة وتشكلها ؟ أم أن المعرفة حصيلة التجربة ؟ ٢) ومن ثم ، هل الحقيقة مطلقة وثابتة ؟ أم نسبية ومتغيرة ؟ ٣) أين تكمن الحقيقة ؟ فى التجربة ؟ أم خارجها ؟ أم داخل التجربة وخارجها فى وقت واحد ؟ ٤) هل المعنى يتشكل من خلال التجربة ؟ أم أن التجربة كما نعيها معرفيا تتشكل فى ضوء معنى وهدف مسبق ؟ وهل هناك إذن معان مطلقة ؟

واتجه الماديون التجريبيون إلى تأكيد أهمية التجربة فى صياغة المعانى والمعرفة ، فى حين اتجه المثاليون والتجريديون العقلانيون إلى تأكيد أهمية المطلق خارج متغيرات التجربة ، وبعيدا عن قصور الحواس الإنسانية . وحاول الآخذون بناصية التيارين أن يجدوا حلا وسطا ، ففصلوا بين المعرفة بحقائق عالم الوجود المادى التى أخضعوها للملاحظة والتجربة ، والمعرفة بالمبادىء الأخلاقية والحقائق الروحية ، التى أخضعوها للعقل المجرد أو الحدس . ولكن حتى الفلاسفة الذين آمنوا بأن التجربة تسبق المعرفة قد احتفظوا فى مجال الدين والأخلاق ببعد مطلق . فبرغم تأكيد (جون لوك) مثلا فى القرن السابع عشر فى إنجلترا أن المعرفة الحقيقية هى حصيلة التجربة ، فإنه ترك مساحة غامضة فى نظريته تسمح بوجود حقائق مطلقة مسبقة ـ أى تسبق وجود التجربة وليست حصيلتها . ولعل هذا الموقف الفلسفى يتجلى بصورة أوضح فى فلسفة «كانط» فى القرن الثامن عشر ، التى حاولت التوفيق بين الفلسفات المادية التجريبية والفلسفات المثالية العقلانية . لقد تولد من الفصل التام بين المادة والفكر فى فلسفة (ديكات) تياران متطرفان هما المثالية والمادية ـ وكانا رد فعل لهذه الفلسفة . أما المثاليون فقد رفضوا التقسيم وقالوا إن كل مادة هى فى

أساسها تجربة روحية أوعقلية ؛ أى أن المادة لا توجد منفصلة عن الإدراك العقلى لها . ويتجلى هذا الموقف المتطرف بوضوح فى فلسفة فيشته . وحاول الماديون من ناحية أخرى إرجاع كل مدركات الروح والفعل إلى المادة فى نهاية الأمر . ومن هذا التيار نبعت المدرسة السلوكية فى علم النفس ، التى تحيل المعرفة إلى وظائف الجسم وعاداته العضوية .

وعلى الرغم من انتقاد (كانط) للتنظير الميتافيزيقى الذى يضع افتراضا أساسيا ، ثم يسعى إلى إثباته منطقيا ، متجاهلا واقع التجربة الإنسانية ، فإن (كانط) نفسه كان يعتقد فى وجود مدركات مسبقة ، أى تسبق التجربة الإنسانية . لقد ارتكزت فلسفة (كانط) على الافتراض بأن بداية المعرفة هى التجربة ، ولكنه أكد فى الوقت نفسه أن كل المعرفة لاينشأ عن التجربة ؛ فهناك مفاهيم مسبقة يولد بها الإنسان ، وكذلك هناك حقائق ثابتة مسبقة . وعلى الرغم من أن كانط فسر المفاهيم التى تسبق التجربة بأنها انعكاس لنشاط العقل فى فهم التجربة ، ولم يحلها إلى وجود علوى فوق التجربة ؛ أى أرجع هذه الأفكار إلى العقل ؛ فإن هذه الأفكار أو المفاهيم كانت تمثل فى فلسفته المطلق الثابت فى التجربة الإنسانية . ومن الواضح فى كتابات (كانط) الأخيرة ــ وبصفة خاصة فى كتابه **المبادىء الأساسية فى النظرة الميتافيزيقية إلى الأخلاق** ــ أنه كان يحيل المبادىء الأخلاقية المتعارف عليها ، والمشاعر الإنسانية ، والضمير ، إلى منطقة فوق التجربة ، تسبقها ، وتتحكم فيها . وهكذا استثنى (كانط) ــ مثل معظم الفلاسفة التجريبيين ــ أخلاقيات السلوك البشرى ، ومبادىء العقيدة الدينية ، من حقل المعرفة والتجربة . وخلاصة القول أن الفلسفة حتى منتصف القرن التاسع عشر لم تتمكن ــ برغم التيارات التجريبية ــ من أن تتخلى تماما عن فكرة القانون المطلق الثابت ، أو الحقيقة المطلقة الثابتة ، سواء وضعتها داخل التجربة الإنسانية بحيث تتخللها وتكشف عنها ، أو خارجها فى عالم ما قبل التجربة وما فوق الحواس ومن ثم ، فقد ظلت مهمة الفلسفة الأساسية حتى منتصف القرن التاسع عشر ــ أى حتى ظهور (نيتشه) و (كارل ماركس) ثم (فلاسفة التحليل اللغوى والوضعيه المنطقية من بعدهم فى القرن العشرين) هى محاولة افتراض أو استنباط مطلق ثابت سواء من خلال التجربة الإنسانية أو خارجها ، وإثبات هذا عن طريق المنطق أو المنهج التجريبى .

وإذا كانت الفلسفة قبل البدايات التمهيدية للقرن العشرين فى منتصف القرن التاسع عشر تمثل فى مجموعها ــ المثالى التجريدى منها والتجريبى المادى ــ محاولة للتنظير والتقنين المطلق بعيدا عن متغيرات ونسبية «الآن وهنا» ــ أى بعيدا عن الواقع الإنسانى المتغير ، إما عن طريق توجيه بصرها إلى ما فوق الطبيعة ، إلى عوالم الروح والعقل المجرد ، كما فعل المثاليون ، أو عن طريق فصل عالم التجربة والفعل الإنسانى عن عالم الروحيات والأخلاقيات ، مفترضة لهذا العالم المعنوى قوانين أزلية تقع خارج نطاق التجربة الإنسانية ولا تتأثر بها ، كما فعل معظم التجريبيين والتجريبيين المثاليين ــ إذا كان هذا حال الفلسفة قبل بدايات القرن العشرين ، فإن معظم التيارات الفلسفية فى القرن العشرين حاولت فى مجموعها التركيز الشديد على «الآن وهنا» ــ أى على الإنسان فى ألوان نشاطه المتعددة ، وتفاعلاته مع واقعه التاريخى المتغير ، ومع اكتشافات العلم ، واتخذت من هذا نقطة البدء والانطلاق . ويلخص (تيرى إيجلتون) فى كتابه **«النظرية الأدبية»** الفرضية التى حكمت الفلسفة الغربية حتى العصر الحديث فيقول : «التزمت الفلسفة الغربية منذ نشأتها بالاعتقاد فى وجود المطلق وأطلقت عليه أسماء متعددة ، منها «الكلمة» ، و«الجوهر» ، و«الحقيقة» ، أو عرفته بأنه «حضور معنوى» . وجعلت الفلسفة من فكرة المطلق القاعدة الأساسية لكل الفكر واللغة والتجربة الإنسانية . وظلت الفلسفة تتحرق شوقا إلى اكتشاف العلامة العلوية التى ستحدد معنى كل العلامات ، أى الرمز الذى سيشرح كل الرموز ، وعن المعنى المؤكد الذى سيعطى كل العلامات دلالاتها ومعانيها الصحيحة . وفسر كلٌ هذا المطلق على هواه ، واختلفت أسماؤه من زمن إلى زمن ، فأسماه بعضهم «الله» ، وبعضهم الآخر «الفكرة» أو «روح العالم» ، أو «المادة» . وحيث إن فكرة المطلق ــ كما طرحها الفلاسفة ، ومهما اختلفت أسماؤها ــ كانت تطرح بوصفها الأساس الذى يبنى عليه البشر الفكر واللغة ، كان من الضرورى أن يضع الفلاسفة هذا المطلق نفسه خارج نطاق الفكر واللغة ، حيث إنه لا يمكن أن يصبح جزءا من البناء اللغوى أو يخضع لقوانينه ، مادام البناء اللغوى نفسه يعتمد على المطلق فى اكتساب دلالاته . لقد قالت الفلسفة إن المطلق يسبق اللغة التى تعبر عنه ويكمن خارج حدودها ، وحاولت أن تثبت أن المطلق معنى وليس لفظا ، وقالت إنه معنى يختلف عن كل المعانى التى تفرزها اللغة من العلاقات اللغوية . فالمطلق معنى المعانى ، وأساس التفكير الإنسانى وإطاره ــ أى العلامة التى تدور فى فلكها كل العلامات والمعانى»(١٤)

٢

الفلسفة فى القرن العشرين :

إن الاختلاف الحقيقى بين فلسفة القرن العشرين وما قبلها فى الغرب يتمثل فى التخلى عن فكرة القانون المطلق الثابت أو الحقيقة المطلقة ، وفى اقتراب الفلسفة من وضعية العلوم ، ومن ثم فى التخلى عن تأمل الأبعاد الميتافيزيقية أو القوانين الثابتة فى التجربة الإنسانية ، والتركيز على فحص الإنسان فى طريقة تفكيره ، ونشاطه اللغوى ، ووضعه التاريخى والاجتماعى والاقتصادى و«الوجودى» ، وذلك من خلال منظور النسبية الذى أتى به أينشتاين ، والذى صبغ فلسفات القرن العشرين ، وأحل فكرة النسبية مكان فكرة المطلق . وإذا حاولنا تلخيص تأثير النظرية النسبية فى فلسفات القرن العشرين وفكره فإنه يمكننا القول إن عاملى الزمان والمكان اللذين كانا دائما حجرى الأساس الثابتين فى الفكر الإنسانى لم يعودا ــ وفق النظرية النسبية ــ يمثلان مسرحا ثابتا متجانسا تدور عليه درأما الطبيعة المتغيرة ، بحيث يراها البشر من منظور ثابت ، مهما اختلفوا حول طبيعة هذا المنظور أو الرؤية التى تنجم عنه ، بل أصبحا جزءا لا يتجزأ من العملية الديناميكية التى هى الكون نفسه ، الذى يفترض بحكم تكوينه استحالة ثبات المنظور .

لقد فصلت فلسفات القرن العشرين الميتافيزيقيا ــ أى التنظير للوجود بأجمعه عن طريق اكتشاف المبادىء الثابتة التى تحكمه ــ

بوصفها حجر الأساس فى الفلسفة التقليدية ، عن فروع المنطق ، والأخلاق ، والجماليات ، تلك الفروع التى كانت دائما تابعة للنظرية الميتافيزيقية ومعتمدة عليها . وأخضعت فلسفات القرن العشرين هذه الفروع لدراسة تحليلية نقدية وموضوعية فى علاقتها باللغة وقوانينها وتراكيبها ، بوصفها أداة للفكر ومفرزة له كذلك ، وبوصفها نشاطا إنسانيا يرتبط بظروف تاريخية وبيئية متغيرة . كذلك ربطت فلسفات القرن العشرين المنطق واللغة والأخلاق والجماليات بالواقع الاجتماعى التاريخى المتغير للتجربة الإنسانية ، وحاولت أن تضفى على مناهج دراستها لهذه الفروع صبغة العلمية .

ومن منطلق رفض البحث عن المطلق ، أو بناء نظرية ميتافيزيقية بوصفها هدف النشاط الفلسفى الأول ، نشأت فى القرن العشرين عدة تيارات فلسفية . وعلى الرغم من تنوع هذه التيارات فإنها ، فى نهاية الأمر ، تنقسم إلى تيارين أساسيين سنوجزهما فيما يلى :

١ ـ **أما التيار الأول فهو يشمل الفلسفات التى تبحث فى الفعل الإنسانى** ؛ ويمثله فلاسفة مثل (نيتشه) ، و (سارتر) ، والوجوديون ، ويمثله أيضا (كارل ماركس) ، والفلاسفة البرجماتيون أمثال (وليام جيمس) ، و (برجسون) ، و (جون ديوى) ، ويمثله كذلك أتباع المدرسة السلوكية .

ويشترك معظم هؤلاء فى ظاهرة أساسية ، هى رفض فكرة أن هناك حقيقة مطلقة ، أو قيما مسبقة ، تملى الفعل وتعطيه معناه وقيمته ، وتأكيد أن الفعل يفرز القيم ، وترتبط قيمته ومعناه بنتائجه . ويصف (برتراندراسل) بعض هذه التيارات الفلسفية الحديثة التى تركز على الإنسان فى أفعاله ، وبصفة خاصة التيارات التى يمثلها (برجسون) و « البرجماتيون » ، بأنها فلسفات عملية ، بمعنى أنها تتعامل مع واقع الإنسان العادى لا مع عالم ما فوق الطبيعة ، أو عالم الغيبيات . ويضيف قائلا : « إننا نلمح فى ظهور هذا النوع من الفلسفة ـ كما أدرك (برجسون) ـ ثورة الإنسان المعاصر الذى يؤمن بالفعل على سلطة وسيطرة الفلسفة اليونانية ، وبخاصة فلسفة أفلاطون »[١٥] . كذلك علق الفيلسوف (سانتايانا) على فيلسوف مهم آخر من فلاسفة القرن العشرين هو (جون ديوى) قائلا : « هناك اتجاه عام فى فلسفة (ديوى) بل فى دراسة العلوم وعلم الأخلاق بعامة فى الوقت الحالى ، إلى النظر إلى الفرد بوصفه مجموعة من الوظائف الاجتماعية . ويصحب هذا ميل إلى النظر إلى كل ما هو ملموس وفعلى على أساس أنه نسبى وعابر »[١٦] . ويربط (راسل) بين هذا الاتجاه فى فلسفة (ديوى) إلى التركيز الشديد على الإنسان فى تفاعلاته الاجتماعية فى إطار واقع تاريخى متغير ، والتغيير الشامل الذى حدث فى مجال الفلسفة ، نتيجة لرفض فكرة المطلق أو الحقيقة المطلقة ، فيقول :

« اعتاد معظم الفلاسفة المحترفين أن يعدوا الحقيقة ثابتة ونهائية وكاملة وخالدة . وفى سياق الدين كانت تعرف بأنها أفكار الله ، أو الأفكار التى نشترك فيها مع الله بوصفنا كائنات عاقلة . وكان جدول الضرب هو النموذج الأمثل لهذه الحقيقة ؛ لأنه دقيق ومؤكد ولا يخضع لأى عوامل زمنية . ومنذ (فيثاغورس) ، أو على وجه أصح منذ أفلاطون ، ارتبطت الرياضيات باللاهوت ، وأثرت تأثيرا عميقا فى نظرية المعرفة لدى معظم الفلاسفة المحترفين ، أما (ديوى) فهو . . . ينظر إلى الفكر بوصفه عملية زمنية متطورة . ومع أن الفلسفة التقليدية قد تسمح بفكرة ازدياد حصيلة المعرفة الإنسانية مع مرور الزمن ، إلا أنها ترى أن أى جزء من المعرفة نصل إليه له صفة الثبات والنهائية ، وغير قابل للمراجعة أو التصحيح أو التغيير . لقد اختلف (هيجل) مع هذه النظرة ، وذهب إلى أن المعرفة الإنسانية كل عضوى مترابط ، ينمو تدريجيا فى جميع أجزائه ، ولا يصل أى جزء فيه إلى الكمال حتى يكتمل الكل العضوى . ولكن فلسفة (هيجل) ـ التى تأثر بها (ديوى) فى شبابه ـ تحتفظ من الفلسفة التقليدية ، برغم ذلك ، بفكرة المطلق ، وفكرة الوجود الخالد الذى تعده أكثر حقيقية من الوجود داخل إطار الزمن . إنّ مثل هذه الأفكار لا مكان له فى فلسفة (ديوى) التى تنظر إلى الحقيقة جمعاء بوصفها عملية زمنية متطورة . ولكن التطور لا يؤدى ـ كما يؤدى التطور فى فلسفة (هيجل) ـ إلى تكشف فكرة خالصة مطلقة »[١٧] .

وانتقلت النسبية من مجال وصف الحقيقة فى الفلسفة الحديثة إلى مجال وصف القيم الأخلاقية ، التى أصبحت بدورها ترتبط بالنشاط الإنسانى الإرادى ، وأصبح مفهوم حقيقة أى فكرة يتحدد فى ضوء نتائج الفكرة على حياة الإنسان . فعن فلسفة (وليام جيمس) يقول (راسل) : « يقول لنا (جيمس) إن الأفكار تكتسب صفة الحقيقة إذا ساعدتنا على الدخول فى علاقات مرضية مع مناطق أخرى فى تجاربنا ؛ فالفكرة تظل صادقة مادام تصديقها مفيدا لنا . إن الحقيقة لا تنفصل عما فيه خير الإنسان ؛ وليست هناك أفكار صادقة فى ذاتها ، بل الأحداث تصنع حقيقة الأفكار »[١٨] . إن « برجماتية » (جيمس) تقول إن معانى الأشياء تتحدد من خلال التفكير فى نتائج الفعل الإنسانى الذى يقع عليها ؛ أى أن معنى « الصخرة » ـ مثلا ـ يرتبط فى الذهن بنتائج استخدام الصخرة ، ولا يرتبط بالصخرة فى حد ذاتها ؛ بمعنى أن التجربة الإنسانية فى فلسفة جيمس قد أصبحت هى الأساس الوحيد فى تحديد معانى معطيات هذه التجربة ، بدلا من النظرية الميتافيزيقية . وقد حدد (جيمس) الأشياء الحقيقية بأنها الأشياء التى تقاوم فعل الإنسان .

ومع اختلاف (سارتر) والوجوديين من أتباعه عن (وليام جيمس) فى نواح كثيرة ، تمثل فكرة ربط القيمة ومفهوم الحقيقة بالنشاط الإنسانى الفرضية الأساسية فى فلسفته الأخلاقية ، مثله فى ذلك مثل (جيمس) ومعظم فلاسفة القرن العشرين . فهو فى مقالته الشهيرة « الوجودية فلسفة إنسانية » يؤكد أن الإنسان يصنع وجوده ، ومن ثم فهو يصنع قيمه عن طريق أفعاله . ويرفض (سارتر) تماما فكرة وجود « قيم تسبق الوجود » الذى لا يتحقق إلا عن طريق الفعل[١٩] .

ومع أن الوجودية تجعل من الفرد صانعا للوجود والقيم ، فى حين تركز فلسفة (ماركس) على فكرة الجماعة بوصفها صانعة التاريخ والفكر الحقيقى ، تشترك الفلسفتان فى أرضية واحدة مع معظم تيارات القرن العشرين الفلسفية ، من حيث رفض النظرة الميتافيزيقية ، والتركيز على الفعل الإنسانى فى علاقته بالمحيط المادى والتاريخى بما هو منطلق أى بحث فلسفى مُجد .

وقد بلور (كارل ماركس) هذه الثورة فى علم الفلسفة حين قال قولته الشهيرة : « انحصر جهد الفلاسفة دائما فى تفسير العالم ، وذهبوا

فى ذلك مذاهب مختلفة . ولكن القضية الحقيقية ليست هى تفسير العالم ، بل تغييره » . لقد حمل (ماركس) التيار الفلسفى الذى ينطلق بداية من فعل الإنسان الإرادى إلى ذروته ، وتحولت الفلسفة على أيدى أتباعه من نشاط فكرى يتأمل الفعل الإنسانى إلى برنامج عمل ثورى . لقد كانت فلسفة (ماركس) فلسفة فعل تهدف إلى تغيير العالم وتغيير وعى الإنسان به . ورأى (ماركس) فى المعرفة حركة ديناميكية ؛ فكل معرفة تحوى انتقادا لأنماط المعرفة السابقة . لقد تأثر (ماركس) بـ (هيجل) و (فيشته) و (كانط) ، ولكنه لم يكن مثاليا أو تجريبيا ؛ فبدلا من أن يحاول وضع تفسيرات تجريدية لمعنى الإنسان والمعرفة والوجود والطبيعة والمادة ـ كما حاول الفلاسفة من قبل ـ حاول أن يفحص كل هذه القضايا فى علاقتها المتغيرة بالواقع الاقتصادى والسياسى والتاريخى ، أى بالواقع الفعلى للإنسان . وكانت نقطة البدء فى تفسيره لتاريخ الإنسانية هى الإنسان الحى فى حاجاته الضرورية . وقد اعتقد بأن الإنسان نتاج الطبيعة ، ولكنه لا يحقق إنسانيته الكاملة إلا فى صراعه مع الطبيعة . كذلك يشترك (ماركس) والوجوديون فى الاعتقاد بأن الفكر الإنسانى والقيم الإنسانية هى حصيلة النشاط الإنسانى .

لقد رفض كل من (ماركس) و (إنجلز) القيم المطلقة ، واعترفا بالقيم النسبية فحسب ، التى تخضع للأحوال والمتغيرات التاريخية . ونتيجة لاشتراك الماركسية والوجودية فى كثير من افتراضاتهما الأساسية ، اختلطت الماركسية حديثا فى الغرب بوجودية (نيتشه) ، و (كيركجارد) وأيضا بأفكار (فرويد) ، واتخذت طابع الثورة الوجودية على المجتمع الذى حلت فيه التكنولوجيا محل القدر الإغريقى القديم .

٢ ـ أما التيار الثانى فى فلسفة القرن العشرين ، الذى ينتظم عددا كبيرا من الفلاسفة ، فهو يركز على « القول » ؛ أى يبحث فى الفكر الإنسانى والمعانى والمفاهيم التى يتداولها البشر من خلال تحليل اللغة والمنطق . فهو ينظر إلى جميع الأفكار والحقائق بوصفها أولا وأخيرا صياغات لغوية ومنطقية .

ويمثل هذا التيار (راسل) و (مور) و (ڤتجنشتاين) ، و(آير) ، و (جلبرت رايل) ، ومدرسة الوضعية المنطقية ، وغيرهم .

لقد اتجه الفلاسفة المحدثون فى أمريكا وبريطانيا إلى أن يستبدلوا بالتنظير الفلسفى ـ أى إيجاد نظرية ميتافيزيقية ـ التحليل اللغوى والمنطقى ؛ واعترض هؤلاء على اهتمام الميتافيزيقيين باستخدام التفكير النظرى أو الملاحظة ، وتحليل التجربة فى طرح فروض لتفسير العالم ، دون أن يكون هناك إمكانية لتحقيق مثل هذه الفروض تحقيقا علميا . لقد وجد هؤلاء أن الفلسفة التى تعتمد على هذا النوع من التنظير جهد لا طائل من ورائه ، وأنها غير قابلة للتحقيق ، ووجدوا أن الفيلسوف يجب أن يقصر نشاطه على التحليل المنطقى واللغوى للمفاهيم التى حكمت الفكر الإنسانى على مدى العصور[٢٠] .

وإلى جانب هذا التيار الإنجليزى الأمريكى ، نشأت فى فيينا مدرسة الوضعية المنطقية ، متأثرة بالآراء التى نادى بها الفيلسوف الفرنسى (أوجست كونت) فى القرن التاسع عشر . وكانت هذه المدرسة رد فعل للإغراق الفلسفى فى العالم الناطق بالألمانية بعد الحرب العالمية الأولى . وكان هدفها هو دحض فائدة التنظير الميتافيزيقى فى الفلسفة . كان (أوجست كونت) قد قال إن التفكير الميتافيزيقى يمثل مرحلة ضرورية فى انتقال الفكر الإنسانى من مراحله البدائية إلى مرحلة العلم الحديث ، وعد الوضعيون المنطقيون أنفسهم دعاة العلم .

وقسم الوضعيون الجملة اللغوية إلى نوعين :

نوع يثبت صدقة أو زيفه عن طريق التحليل ، كما يحدث فى علوم المنطق والرياضيات ؛ ونوع يتحدد معناه فى علاقته بعالم الحقائق المادية ، مثل كل المقولات التى تتعلق بعلوم الفيزياء والتاريخ والاجتماع .

وفى إنجلترا قال (أ . ج . آير) ـ وهو من أتباع دائرة فيينا ـ إن المعنى لا يتحقق لأى جملة إلا إذا أثبتت الملاحظة العلمية صدقها . وإذن ، فالنظريات الميتافيزيقية تفتقر إلى المعنى لأنها لا يمكن إخضاعها للملاحظة العلمية . وفى مرحلة متأخرة قال أتباع الوضعية المنطقية إن النظريات الميتافيزيقية تمثل دوائر لغوية منغلقة على نفسها ، لا تحمل أى علاقة أو دلالة لأى شىء خارجها ـ أى أنها نشاط لغوى أساسا وليس وراءه طائل حقيقى ؛ والغرض منه هو التسلية وليس التعليم .

وطور (ڤتجنشتاين) هذه النظرة حين اعتمد فى فلسفته على تحليل اللغة الحية المتداولة . وقال إن الكلمات والجمل تكتسب معناها لا من ارتباطها بمدلولات ثابتة فى عالم خارجى ، بل من استخدامها فى سياق لغوى معين ـ أى أن السياق اللغوى يحدد المعنى ؛ ومن ثم فالمعنى يتغير وفق السياق ، دون ارتباط بمدلول خارجى . وهكذا أصبحت الحقيقة دائما متغيرة ؛ فهى الكلمة فى سياقاتها المختلفة اللا نهائية .

٣

النظرية الأدبية فى القرن العشرين :

وحيث إن علم الجماليات ارتبط دائما بالفلسفة ، فإن التنظير للأدب والفن فى القرن العشرين يعكس بوضوح هذين التيارين الفلسفيين اللذين تحدثنا عنهما . فالمتأمل فى النظريات الأدبية النقدية المختلفة منذ (أرسطو) حتى القرن العشرين يجد أنها كانت تتأرجح بين الكلاسيكية ـ أى النظرة المحافظة إلى الأدب بوصفه محاكاة موضوعية (أى لا تتدخل فيها شخصية الكاتب أو آراؤه) للواقع (وفق تفسير معين لهذا الواقع ، يمثل الرؤية الشرعية للواقع التى تفرضها الأيديولوجيا السائدة) ، ووفق قواعد أدبية متوارثة (تتفق والأيديولوجيا السائدة ، وتخدم رؤيتها للعالم) ، وبين الرومانسية ـ أى النظرة الثورية إلى الأدب بوصفه نشاطا فرديا روحيا خلاقا ، يقوم به الشاعر الفرد ، ويلتزم فيه بالقوانين التى تفرضها عليه رؤيته الشعرية الخاصة .

وعلى الرغم من اختلاف المذهبين ، حيث إن أحدهما موضوعى ، اجتماعى ، محافظ ، والآخر فردى وثورى ، كان كلا التيارين يؤكد ـ كما ذكرنا آنفا ـ انفصال الرؤية الشعرية عن العالم المتغير . كذلك يفترض كل من التيارين أن العمل الأدبى هو فى الأساس وسيط وموصل لمعنى ثابت ، ومطلق ، خارجه . فإذا كان الكلاسيكيون يرون فيه محاكاة للطبيعة (وفق رؤيتهم) بغرض تأكيد عناصرها الثابتة ، وقوانينها الأخلاقية الراسخة ، وإذا كان الرومانسيون يرون

فيه وسيلة لاستنباط رؤية الشاعر الخاصة فى طبيعة الحقيقة المطلقة الخالدة - أى وسيلة لاستنباط رؤية روحية متفردة فى طبيعة المطلق، وتوصيل هذه الرؤية - فالافتراض الأساسى عند كليهما هو أن معنى العمل الأدبى يوجد قبل عملية الخلق، خارجه، سواء فى القوانين العالمية الراسخة فى الطبيعة لدى الكلاسيكيين، أو فى بطن الشاعر الرومانسى. وهذا معناه أن عملية الخلق الفنى كانت لدى الرومانسيين والكلاسيكيين مسألة استنباط وصياغة فعالة لحقيقة لها صفة المطلق الثابت خارج العمل الفنى ومتغيرات التاريخ أيضا.

ولكن مع القرن العشرين نجد ثمة تغييرا جذريا فى هذه النظرة إلى العمل الفنى؛ فلم يعد العمل الفنى انعكاسا سلبيا لشىء إيجابى خارجه، بل أصبح إما عالما إيجابيا قائما بذاته، يفرز قوانينه ومعناه، وقيمته، فى انفصال عن الفرد والمجتمع، وإما فعلا إنسانيا، إيجابيا، لا يتحقق معناه وقيمته إلا فى نتائجه على الإنسان والمجتمع؛ **بمعنى أن اتجاه الفلسفة إلى التحليل المنطقى وتحليل اللغة، واكبه اتجاه فى النظرية الأدبية إلى علم اللغويات بفروعه المختلفة، فى حين صاحب الاتجاه الفلسفى الذى يؤكد الفعل الإنسانى فى علاقته بالتاريخ (فى ضوء نسبية القيم) اتجاه فى النظرية الأدبية إلى النظر إلى العمل الأدبى بوصفه نشاطا إنسانيا يعكس المجتمع ويؤثر فيه، ويتحدد توصيفه بما هو أدب، ويتحدد معناه فى علاقته بالمجتمع فى أبنيته المختلفة، وأيديولوجياته المتصارعة**. وإذا حاولنا التوضيح مع التبسيط الشديد المختصر، أمكننا أن نرصد الاتجاهات التالية فى النظرة إلى الأدب :

١ - مدرسة النقد الحديث (الموضوعى) :

ازدهرت هذه المدرسة أساسا فى أمريكا وإنجلترا. وربما كان أشهر روادها الذين يعرفهم القارىء العربى هم : (ت . س . إليوت)، و (كلينث بروكس)، و (جون كرورانسوم). والسمة الأساسية التى تميز هذه المدرسة هى محاولة الاستعاضة عن غياب المطلق والثابت فى الطبيعة البشرية - هذا الغياب الذى كشفته الفلسفة الحديثة - بجعل العمل الفنى نفسه مطلقا وثابتا وله قوانينه الخاصة وقيمته الباقية. لقد صورت هذه المدرسة (من خلال كتابات (إليوت) النظرية والتطبيقية، وبصفة خاصة فى كتابه « **الغابة المقدسة** »، ومن خلال تطبيقات « كلينث بروكس » فى كتابيه الشهيرين : « **الآنية المحكمة الصنع** »، « **وكيف نفهم الشعر** » العمل الفنى على أنه عالم عضوى مستقل بذاته نتج عن العلاقات اللغوية، والمعنوية، والشعورية، يفرز للقارىء تجربة فنية لها معناها الموضوعى وقيمتها الجمالية الخالدة، فى انفصال كامل عن متغيرات الحياة الإنسانية ونسبيتها. وكما يقول (تيرى إيجلتون) : « لقد كان النقد الحديث بمثابة أيديولوجيا صنعها مجموعة من المثقفين الذين فقدوا جذورهم فى ثقافة مجتمعهم، وكان وسيلة دفاع عن النفس. لقد أعاد دعاة النقد الحديث اختراع القيمة المطلقة الغائبة من واقعهم، وأسكنوها الأدب، وأصبح الشعر لديهم يقوم مقام الدين، أى أصبح مرفأ يهرعون إليه هربا من الإحساس بالاغتراب الذى نتج عن المجتمع الرأسمالى الصناعى. وأصبحت القصيدة عندهم تتعذر على البحث العقلانى، مثل الخالق نفسه؛ ونظروا إليها بوصفها شيئا منغلقا على نفسه، يتعذر على أى شىء خارجها أن يلمسها أو يؤثر فى كيانها المستقل المتفرد. ولذلك فالقصيدة لا يمكن التعبير عنها إلا بلغتها هى؛ وكل جزء فيها يرتبط بالآخر فى وحدة عضوية مركبة؛ وأى محاولة لانتهاك هذه الوحدة إنما تمثل ذنبا لا يمكن اغتفاره »(٢١).

لقد فصل النقد الحديث العمل الفنى تماما عن القارىء، والعالم والفنان، وجعل منه مطلقا شبه دينى. ولا يمكن للقارىء هنا إلا أن يلمح فى هذه المدرسة امتدادا وتحقيقا لاعتقاد الناقد والشاعر الإنجليزى (ماثيو أرنولد) فى القرن التاسع عشر - الذى عبر عنه فى مقالته الشهيرة « **الثقافة والفوضى** » - بأن الفن والأدب يجب أن يحلا محل العقيدة الدينية التى اهتزت اهتزازا كبيرا نتيجة الاكتشافات العلمية، وأن يقوما بدورها فى ترسيخ البعد الروحى والأخلاقى. لذلك لم يكن غريبا أن يتحول شيخ هذه المدرسة النقدية (ت . س . إليوت) من دين الأدب والتقاليد الأدبية إلى أكثر مذاهب المسيحية محافظة وتشددا وهى الكاثوليكية. لقد قبل (إليوت) للأدب إطارا مرجعيا واحدا أعطاه أيضا صفة المطلق؛ بمعنى أن الأدب قد يتغير من داخله، ولكنه يبقى منفصلا تماما عن الواقع التاريخى النسبى للفعل الإنسانى؛ وكان هذا الإطار المرجعى هو التراث الأدبى. ومعنى هذا أن (إليوت) إذا سمح بإحالة العمل الأدبى (الذى عده النقاد الحديثون مطلقا) أو رده إلى أى شىء خارجه، فإنما يحيله أو يرده إلى مطلق آخر من نوعه، هو التراث الأدبى. ولكن برغم كل محاولات (إليوت) لتأكيد استقلال العمل الأدبى عن أى شىء خارجه وبراءته من أى انتماء أيديولوجى، ورده إلى التراث الأدبى فحسب، يؤكد كتاب (إليوت) الشهير بعنوان « **نحو مجتمع مسيحى** »، وكذلك بعض مقالاته ومقولاته المتناثرة، بما لا يدع مجالا للشك، الطابع الأيديولوجى لنظريته. فالتراث الأدبى فى نظره هو ترجمة الفكر والتطبيق فى العالم المسيحى؛ وهو كنز القيم التى أفرزتها المسيحية على مر العصور. وهكذا يمكننا أن نقول إن نظرية (إليوت) فى الأدب تمثل فى جوهرها دعوة دينية أيديولوجية، تقترب فى روحها من دعوة (أرسطو) بأن الفن يجسد المطلق الثابت بعيدا عن التغيرات الإنسانية.

٢ - الشكلية :

ومع تأكيد مدرسة النقد الحديث أهمية الشكل فى العمل الفنى، فقد أكدت كذلك التجربة الجمالية المطلقة، التى تتولد عن الشكل، وأعطت هذه التجربة دلالات عالمية شبه دينية. وربما كان هذا أهم ما يفرق مدرسة النقد الحديث عن المدرسة الشكلية. لقد نشأت المدرسة الشكلية فى روسيا فى بداية القرن العشرين، وازدهرت فى العشرينيات، واستمرت حتى قضى عليها (ستالين). وكان من أقطابها (فيكتور شلوفسكى) و (رومان ياكوبسون)، و (يورى تينيانوف). والشكلية تمثل أساسا محاولة لتطبيق علم اللغويات - كما قدمه (فرديناند دى سوسير) فى كتابه المهم « **محاضرات فى علم اللغة العام** » (١٩١٦) - على دراسة الأدب. لقد طرح (سوسير) فى هذا الكتاب فكرة إقامة علم جديد يدرس جميع العلامات التى يستخدمها الإنسان بما فيها اللغة بوصفها أنظمة مستقلة عن الواقع، قائمة بذاتها، تحدد وتفرز المعانى التى يستخدمها البشر - أى بوصفها أنظمة تكوّن حصيلة المعرفة الإنسانية، بصرف النظر عن الإنسان والدلالات المادية للرموز فى الواقع. كذلك ركز (سوسير) على الأبنية

اللغوية فى انفصال عن محتوى اللغة . وفى تطبيق الشكليين لمنهج دراسة اللغة على الأدب ركزوا على دراسة الشكل الأدبى فى انفصال تام عن المضمون ، ونظروا إلى المضمون بوصفه مجرد وسيلة لإبراز تشكيل فنى معين . وقد عد الشكليون ـ فى مرحلتهم الأولى ـ العمل الفنى مجموعة من العناصر الشكلية التى يرتبط بعضها بالبعض ارتباطا تعسفيا ؛ وفى مرحلتهم التالية وصفوا هذه العناصر بأنها وظائف متداخلة فى إطار نص ينتظمها جميعا فى وحدة فنية . وهكذا اقترب الشكليون اقترابا كبيرا من مدرسة النقد الحديث فى تأكيد أهمية الشكل بوصفه الأساس فى العمل الفنى . ومع ذلك يختلف الشكليون عن مدرسة النقد الحديث فى إنكار أن هناك قيمة جمالية مطلقة للعمل الفنى ؛ فالعمل الفنى بما هو نمط لغوى لديهم يتحدد توصيفه بما هو فن ، ومن ثم قيمته الجمالية ، فى علاقته بالأنماط اللغوية السائدة فى عصر ما ؛ فإذا اختلف عنها كان فنا ، وإذا تشابه معها انتفت عنه صفة الفن . فوظيفة الفن لديهم كانت هى استخدام اللغة بطريقة جديدة ، بحيث يثير لدينا وعيا باللغة من حيث هى لغة ؛ ومن خلال هذا الوعى يتجدد الوعى بدلالات اللغة ، هذا الوعى الذى تطمسه العادة والرتابة(٢٢) .

وعلى الرغم من تأكيد الشكليين نسبية المعنى والقيمة ، بل توصيف العمل الفنى من حيث هو فن ، فإنهم يتفقون مع (إليوت) ومدرسة النقد الحديث فى فصل العمل الأدبى تماما من حيث القيمة والمعنى عن الواقع الإنسانى ، ونفى أى إطار مرجعى له ، باستثناء إطار من جنس العمل نفسه ـ أى التراث الأدبى عند (إليوت) ، أو الأنماط اللغوية عند الشكليين . ومن الجدير بالذكر أن الشكليين يشتركون مع (سوسير) وبعض أتباعه فى النظر إلى اللغة بوصفها نظاما قائما بذاته ، ومنغلقا على نفسه ، ومنفصلا عن الواقع الفعلى للإنسان . وهم فى هذا يقتربون اقترابا كبيرا من نظرة ڤتجنشتاين إلى اللغة فى إطار فلسفته اللغوية . لقد اعتقد سوسير ـ كما يقول (جيفرى ستريكلاند) أن جميع أشكال التواصل الإنسانى ما هى إلا أنظمة تتكون من مجموعة من العلامات التعسفية ـ أى العلامات التى لا ترتبط ارتباطا طبيعيا ، أو منطقيا ، أو وظيفيا ، بمدلولات فى العالم الطبيعى(٢٣) . واعتقد (سوسير) أن أية علامة تكتسب معناها من خلال علاقاتها بالعلامات الأخرى ، وليس من خلال علاقاتها بالعالم الخارجى ؛ أى أن العلامات تكتسب معناها فى اختلافها عن العلامات الأخرى ، بصرف النظر عن الدلالات . وهكذا خلق (سوسير) من اللغة ـ بوصفها نظاما من العلامات يفرز معناه من داخله ـ مطلقا خارج حدود الفعل الإنسانى والظرف التاريخى . وكما دحض نقاد المدرسة الحديثة فى النقد تأثير الإنسان بما هو خالق أو قارىء فى معنى العمل الفنى أو قيمته ، رادين العمل الفنى إلى نفسه ، أو إلى تراثه الخاص ، كذلك دحض (سوسير) وأتباعه تأثير الإنسان فى معنى اللغة ، وتبعهم الشكليون فى ذلك . ولقد انتقد (جان مارى بنوا) فى كتابه « الثورة البنيوية » علم اللغويات الذى أتى به سوسير ، وقال ما معناه : إذا كان الوجوديون قد تخلصوا من الله ، فقد نجح سوسير فى التخلص من الإنسان . وقال : « كان الإنسان خالق المعنى ومصدره الحى ، ولكنه اختفى تماما فى ظل العلم الجديد الذى جعل المعنى حصيلة مجموعة من العلاقات اللغوية البنيوية والسيميوطيقية التى تفرز العلامات وتحدد المعانى . وفى ظل هذا التصور أصبح الإنسان إفرازا لغويا بدلا منه صانعا للغة »(٢٤) .

وخلاصة القول ، أن المدرسة الشكلية برغم تأكيدها نسبية القيمة الفنية والمعنى فى العمل الأدبى ، قد أصرت ، مثلها فى ذلك مثل مدرسة النقد الحديث ، على فصل العمل الفنى عن الواقع الإنسانى ؛ وكانت بهذا امتدادا طبيعيا لتيار الفلسفة اللغوية .

٣ ـ البنيوية (أو البنائية) :

وربما يرى البعض أنه كان من الأجدر بنا أن ندرج البنيوية ضمن التيارات الفلسفية المعاصرة ، التى ناقشناها آنفا ، بدلا من أن ندرجها ضمن تيارات النظرية الأدبية/النقدية ، بخاصة أن البنيوية ـ كما يقول (السيد ياسين) فى كتابه « التحليل الاجتماعى للأدب » ـ قد تحولت « من مجرد مصطلح إلى فلسفة أو أيديولوجية ، بسطت الآن رواقها على الفكر الفرنسى المعاصر »(٢٥) . ومع اتفاقى مع (السيد ياسين) فى أن البنيوية ـ مثلها فى ذلك مثل معظم النظريات الأدبية/النقدية تمثل فى أساسها موقفا عقائديا أو أيديولوجيا فإننى آثرت أن أتناولها بوصفها محاولة علمية منهجية لدراسة الظواهر ، كما يصفها أتباعها ، مع التركيز على دراستها للظواهر الأدبية ، بخاصة أن البنيوية لم تنشأ على أيدى فلاسفة محترفين ـ كما نشأت الوضعية المنطقية مثلا ، بل كان أول روادها علماء فى مجال الأنثروبولوجيا واللغويات . أضف إلى ذلك أن هناك عددا من المفكرين والعلماء ، الذين جرى العرف على وصفهم بالبنيويين ، قد أصبحوا غير مستعدين لقبول هذه التسمية ؛ ومن أبرزهم (فوكوه) والمحلل النفسانى الشهير (لاكان)(٢٦) . وقبل أن نفحص النظريات الأدبية / النقدية التى تمخضت عنها البنيوية ، يلزم أولا أن نلم بالملامح الأساسية العامة لهذا « المنهج العلمى » كما يسميه أتباعه .

ذكرنا آنفا أن (رومان ياكوبسون) كان من رواد الشكلية ؛ ثم ذكرنا تأثر المدرسة الشكلية بالبنائية فى علم اللغويات ، التى ظهرت تحت تأثير العالم اللغوى السويسرى (سوسير) . لذلك فمن المنطقى أن نجد (رومان ياكوبسون) يتحول من النظرية الشكلية فى الأدب إلى البنيوية . لقد كان (ياكوبسون) فى أول الأمر رائد مجموعة من الشكليين أسمت نفسها « دائرة موسكو اللغوية » عام ١٩١٥ ، ثم رحل إلى (براغ) عام ١٩٢٠ ، حيث أصبح من أوائل المنظرين للبنيوية فى اللغة والأدب الذى عده (ياكوبسون) ـ أساسا ـ فرعا من فروع اللغة ، يخضع لقواعد دراستها ومنهجها . فالبنيوية اللغوية ـ كما يقول الدكتور (زكريا إبراهيم) ـ « لم تظهر إلى حيز الوجود إلا عام ١٩٢٨ ، فى المؤتمر الدولى لعلوم اللسان ، الذى انعقد فى لاهاى بهولنده ، حيث قدم ثلاثة علماء من الروس ، ألا وهم (ياكوبسون) ، و(كارشفسكى) ، و(تروبتسكوى) ، بحثا علميا تضمن الأصول الأولى لهذه النزعة ، ولم يلبثوا بعد ذلك أن أصدروا بيانا أعلنوه فى المؤتمر الأول للغويين السلاف ، الذى انعقد فى (براغ) عام ١٩٢٩ ، استخدموا فيه كلمة بنية بالمعنى المستعمل اليوم ، ودعوا إلى اصطناع « المنهج البنيوى » بوصفه منهجا علميا صالحا لاكتشاف قوانين بنية النظم اللغوية وتطورها »(٢٧) . وأسس (ياكوبسون) دائرة براغ اللغوية ، التى استمرت تعمل بنشاط حتى نشوب الحرب

العالمية الثانية . وعندما رحل ياكوبسون فى أثناء الحرب إلى أمريكا ، التقى هناك بعالم الأنثروبولوجيا الفرنسى الشهير (كلود ليفى شتراوس) . وكما يقول (تيرى إيجلتون) ، « نبت من علاقتهما الفكرية الكثير من عناصر البنيوية الحديثة وأركانها »(٢٨) .

والبنائية أو البنيوية مصطلح مستمد من لفظة البنية . وأبسط تعريف للبنية هو ذلك الذى يسوقه الدكتور (زكريا إبراهيم) بعد عرضه لتعريفاتها المختلفة لدى عدد من المفكرين إذ يقول : « إنها نظام - أو نسق - من المعقولية ؛ فليست « البنية » هى « صورة » الشىء ، أو « هيكله » ، أو « وحدته المادية » ، أو « التصميم الكلى » الذى يربط أجزاءه فحسب ، وإنما هى أيضا « القانون الذى يفسر تكوين الشىء ومعقوليته . وبعبارة أخرى يمكننا أن نقول إن البنيويين حينما يبحثون عن بنية هذا الشىء أو ذاك ، فإنهم لا يتوقفون عند المعنى التجريبى الذى يضعه الواقع بين أيدينا - على نحو مباشر - وكأن كل ما يهمهم هو الوصول إلى إدراك العلاقات المادية الظاهرية التى تحقق الترابط بين عناصر المجموعة الواحدة ، بل إنهم يهدفون - أولا وقبل كل شىء - إلى الكشف عن النسق العقلى الذى يزودنا بتفسير للعمليات الجارية فى نطاق مجموعة بعينها »(٢٩) . ولقد حاول عالم النفس الشهير (جان بياجيه) إعطاء تفسير شامل للبنية فقال : « إن البنية هى نسق من التحولات ، له قوانينه الخاصة باعتباره نسقا (فى مقابل الخصائص المميزة للعناصر) ، علما بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائما ويزداد ثراء بفضل الدور الذى تقوم به تلك التحولات نفسها ، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق ، أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجه »(٣٠) .

ويتفق الدكتور (زكريا إبراهيم) مع (السيد ياسين) وغيره فى النظر إلى البنيوية على أنها تنطوى على موقف عقائدى ، أو تمثل منظورا فكريا خاصا . فهو يقول :

« من شأن هذا المنظور البنيوى أن يجعل من « الذات » مجرد « حامل » ترتكز عليه « البنية » (أو « البنيات ») ، كما أن من شأنه أيضا أن يحيل التاريخ إلى محض تعاقب اعتباطى لبعض « الصور » (أو « الأشكال ») . ولعل هذا ما عبر عنه « فوكوه » نفسه حين راح يقول : « إن النقطة التى شهدت هذه القطيعة إنما تقع - على وجه التحديد - يوم كشف لنا « ليفى شتراوس » - بالنسبة إلى المجتمعات - و « لاكان » - بالنسبة إلى اللاشعور - عن وجود احتمال كبير فى أن يكون « المعنى » مجرد تأثير سطحى ، وعندما بين لنا كل منهما أن ما قد وجد قبلنا ، وأن ما يدعمنا فى المكان والزمان ، إن هو إلا « النسق » أو « النظام » . ويضيف : « حينما صدر كتاب (فوكوه) المسمى باسم **الألفاظ والأشياء** عام ١٩٦٦ ، وحينما ظهر على أعقابه مؤلف (لاكان) الضخم الموسوم باسم كتابات (سنة ١٩٦٦ أيضا) . . . . فإن . . . هذا الحدث المزدوج قد تسبب فى انزلاق البنيوية من مجال « المنهجية العلمية » إلى مجال « الأيديولوجيا » . وآية ذلك أن المنظور الفكرى الذى انطوت عليه هذه « البنيوية » الجديدة قد جاء مؤكدا للدعوى القائلة بأن فى تضاعيف هذا الاتجاه الفلسفى الجديد انكارا لقدرة البشر على صنع تاريخهم الخاص ، ورفضا لكل « نزعة إنسانية » . ومن ثم فقد راح البعض يؤكد أن النداء الخاص الذى اتحدت عنده كلمة البنيويين هو « إعلان موت الإنسان »(٣١) .

وربما كان أكبر دليل على أن البنيوية قد اكتسبت طابع المنظور الفكرى أو الموقف العقائدى هو هجوم بعض البنيويين - وعلى رأسهم (ليفى شتراوس) - على (سارتر) والوجوديين ، ودحض آرائهم فى « التقدم » و « المبادرة التاريخية » . ويتجلى هذا الطابع العقائدى أيضا فى محاولة بعضهم - وعلى رأسهم (ألتوسير) - إعطاء تفسير جديد للماركسية بحيث حولوها من فلسفة فعل ترتكز إلى مفاهيم الإنسان ، والتاريخ ، والممارسة ، إلى نظرية علمية تخلو من كل شوائب الأيديولوجيا ، « من أجل استبعاد كل إحالة إلى البشر بوصفهم القوى الفعالة المحركة لصيرورة العملية التاريخية »(٣٢) ؛ بمعنى أن (ألتوسير) قد حاول فى تفسيره لماركس تحويل الماركسية من منهج عمل ثورى يرتكز على الإنسان ، إلى نظرية رجعية تؤكد حتمية سيادة نظام لا سلطان للإنسان عليه . وهكذا - كما يقول الدكتور (زكريا إبراهيم) - « لم تعد « البنيوية » مجرد حركة منهجية علمية تبرز أهمية مفهوم « البنية » فى تفسير الظواهر الفيزيائية ، والبيولوجية ، والسيكولوجية ، والاجتماعية ، واللغوية ، والتاريخية . . . الخ ، بل أصبحت أكثر من مجرد تطبيق للتحليل البنيوى فى بعض المجالات العلمية ؛ إذ صارت المحور الذى تدور حوله المشكلة الجذرية الكبرى التى تواجه عصرنا بأسره ، ألا وهى :

« من يكون البشر - اليوم - بإزاء أنظمتهم ؟ وما الذى أصبح فى وسعهم - الآن - أن يفعلوه لمواجهة تلك الأنظمة ؟ »(٣٣) .

وإذا نحن ركزنا على النظرية الأدبية النقدية التى تمخضت عنها البنيوية ، وجدنا أن هذا السؤال عن علاقة البشر بأنظمتهم اللغوية ، التى يدخل الأدب ضمنها ، قد ولد تيارين متميزين :

١ - أما التيار الأول فيمثله (ياكوبسون) وأتباعه . لقد اعتمد (ياكوبسون) فى نظرته إلى العمل الفنى على عنصرى الوظيفة والبناء ، مفسرا إياهما تفسيرا لغويا صرفا . قال إن القصيدة بناء وظيفى لغوى ، ينتظم فيه كلاً من العلامة (الكلمة المكتوبة) والدلالة (مفهوم الكلمة المكتوبة) مجموعة واحدة من العلاقات المتشابكة . وقال بوجوب دراسة العلامات التى تكوّن القصيدة فى استقلال تام عن أى شىء خارجها - أى ليس بوصفها انعكاسا أو تعبيرا عن أى شىء خارجها . وقال كذلك إن صفة الأدب تطلقها على القصيدة إذا اختلفت أنماطها اللغوية عن الأنماط السائدة فى المجتمع . وهذا معناه أن ياكوبسون قد جعل صفة الأدب صفة نسبية تعتمد على اختلاف النسق اللغوى فى القصيدة عن اللغة العادية - و (ياكوبسون) يمثل تيار البنيويين الذين اعتبروا الأنماط اللغوية السائدة فى حقبة ما أنظمة لغوية ، تحكمها - برغم ما قد يطرأ عليها من تحولات وتفاعلات داخلية - قوانين ثابتة متأصلة فى تكوين المخ الإنسانى نفسه ، على نحو ما اعتقد كلود ليفى شتراوس ، ومن ثم يمكن أن تعد قوانين مطلقة ، لا دخل للإنسان فيها ؛ فهى تسبقه ، وتحكم فكره ولغته ، مهما أصابها من تنويعات باختلاف الثقافات والعصور . وتعليقا على هذا التيار فى البنيوية يقول (تيرى إيجلتون) :

« استثنت البنيوية من مشروعها معطيات الواقع الحقيقى والإنسان فى لحظة واحدة ، ورأت البنائية أن العمل الفنى لا يشير إلى شىء خارجه ، وكذلك لا يعبر عن أى فرد . وعندما استثنت الفعل الإنسانى والفاعل من مشروعها لم يتبق لديها سوى نظام من القواعد

معلق فى الهواء ، وصفته بأنه نظام له وجوده المستقل ، وأنه يرفض أن يخضع لأى اعتبارات إنسانية »[٣٤] . ويردد الدكتور (زكريا إبراهيم) الفكرة نفسها حين يقول : « لا شك أن المرء حين يقول عن أية واقعة إنها تمثل نظاما أو نسقا ، فإنه يرفع عنها كل « عرضية تاريخية » ، كما أنه يقضى فى الوقت نفسه على كل مبادأة حرة . ولكن ، إذا كانت بعض الموضوعات ، وبعض مستويات الواقع ، قابلة لمثل هذه المعالجة النسقية ، فهل لنا أن نستنتج من ذلك أن تكون هـذه الطريقة فى البحث صالحة بالنسبة إلى الموضوعات الأخرى كافة ؟ ألسنا هنا بإزاء ضرب من « الإمبريالية » التى حتى (كذا) وإن كانت بحسن نية ، فإنها لا تخلو هى الأخرى من تجن على الواقع ؟ »[٣٥] .

ويتجلى التشابه الواضح بين مدرسة « النقد الحديث » وتيار البنيوية هـذا فى النظرة إلى العمـل الفنى إذا قارنـا وصف (يورى لـوتمان) ووصف (إليوت) لطبيعة القصيدة والمعنى الشعرى . ومع أن (يورى لوتمان) يعرف أساسا بأنه من رواد « السيميوطيقا » (أى علم دراسة العلامات) فى روسيا ، فـإن السيميوطيقا تعد امتدادا للبنائية . فإذا كانت لفظة البنائية تشير إلى المنهج العام فى تناول العلامات ، فإن كلمة السيميوطيقا تشير إلى المجال أو الحقل الذى يطبق فيه المنهج البنيوى ، بمعنى أن البنائية يمكن تعريفها بأنها منهج دراسة الرموز والعلامات التى يستخدمها الإنسان دراسة تفصح عن القوانين التى تحكم بنياتهـا أو أنساقها .

وقد ظهر لـ (يورى لوتمان) فى عام ١٩٧٠ كتاب بعنوان « بناء النص الفنى » ، ثم تلاه فى عام ١٩٧٢ ظهور كتابـه « تحليل النص الشعرى » . ويعرف (لوتمان) فى كل من الكتابين النص الفنى أو الشعرى بأنه نسق لغوى يقوم على مبدأ التشابه والتضاد ، ينتظم عددا من الأنظمة اللغوية التى تقع دائما فى حالة تقاطع يتولد من خلاله المعنى الـذى لا يمكن فصله عن النص . ويؤكـد (لـوتمـان) أن طبيعـة العلامات فى القصيدة ، والأنظمة الصوتية والإيقاعية المتقاطعة ، التى تخلقها العلامات نفسها ، هى التى تحدد معنى القصيدة . وإذا انتقلنا إلى (ت . س . إليوت) ، رائد مدرسة النقد الحديث ، وجـدناه يقول فى معرض الحديث عن موسيقى الشعر فى مقالته عن « الخيال السمعى » :

« إن من وظائف النظم الأساسية ، فى عالم تحكمه النسبية ، أن ينشىء صلات عن طريق التجاوب الموسيقى ؛ فموسيقى أية كلمة تكون دائما فى حالة (تقاطع) . . . فهى تتقاطع مع موسيقى الكلمات التى تحيط بهـا ، ثم مع مـوسيقى القصيدة ككـل ، ثم مع معناهـا المباشر ، ثم مع جميع المعانى التى توحى بها ، وأيضا مع كل المعانى التى استخدمت فيها من قبل ، سواء فى الفن أو الحياة » . وبمقارنة هذين الرأيين فى طبيعة المعنى الشعرى ، وارتباطه بالسياق ، واستقلاله التام عن أى شىء خارجه ، يتجلى التشابـه الشديـد بين هـذا التيار من البنيوية ومدرسة النقد الحديث .

٢ - أما التيار الثانى فى البنيوية فهو يرد العمل الفنى فى معناه وقيمته إلى الأنماط اللغوية التى تكونه ، ولكنه أيضا يربط هذه الأنماط بالواقع الإنسانى فى إطار تاريخى متغير . وقد نشأ هـذا التيار ردُّ فعـل للتيار الأول ؛ إذ إننا نجده دائما فى كتابات تتعرض لنظرية (سـوسير) بالانتقاد . ولعل أهم ناقد لـ (سوسير) هو (إميل بنفنيست) ، الذى أصر على التفـريق بين العـلامة والـدلالة فى اللغـة . لقد تجـاهـل (سوسير) اللغة المتكلمة فى تنظيره « للبنائية اللغوية » ، وبنى تنظيره على اللغة المكتوبة فقط ، أى على العلامات أو الرموز اللغويـة التى توجد فى ثباتٍ وانفصال تام عن أى مواقف عملية حية ؛ ولهذا استطاع أن ينفى دور الدلالة والإنسان المتكلم من نظريته ، ويؤكد انفصال اللغة عن الواقع . ولكن (بنفنيست) فرق بين اللغة المكتوبة واللغة المتكلمة ، أو بين حقيقة اللغة ــ أى العـلامات التى تمثل مفردات اللغة ــ ووظيفة اللغة ــ أى الجمل التى تنتظم هذه العلامات لتكوين أداة اتصال . وقال : « إذا كانت العلامة اللغوية خاصية من خاصيات اللغة فى ذاتها ، فإن الدلالة تنشأ من نشاط المتكلم الذى يوظف اللغة ويستخدمها » . كذلك أكد أن « معنى أى كلمة يحمل إشارات إلى الموقف الذى جاءت فى سياقه ، ورأى المتحـدث . . . فـالجملة لا تنفصـل أبدا عن الآن وهنـا »[٣٦] . ويقترب (بنفنيست) ــ فى تأكيده ارتباط المعنى بالواقع الفعلى للإنسان ، ودور الإنسان الإيجابى فى صياغة المعنى ــ يقترب اقترابا كبيرا من المدرسة الهرمنيوطيقية (نسبة إلى علم الهرمنيوطيقا ؛ أى علم أو فن تفسير النصوص) ، التى نشأت من فلسفة (هيدجر) ، وتبلورت فى كتاب (هانز جورج جادامار) « الحقيقة والمنهج » (١٩٦٠) . لقد جعل (جـادامار) أى تفسـير للنص يعتمد على الموقف الذى يحدث فيه التفسـير ، ويخضع لقيم نسبية ــ أى تتغير من زمن إلى آخر ، ومن ثقافة إلى أخرى . أى أن (جادامار) رفض ادعاء مدرسة النقد الحديث بأن هناك شيئا اسمه العمل الأدبى فى حد ذاته ، وأكد أن معنى أى عمل يتضمن جدلا بين تفسيراته المختلفة فى الماضى والحاضر[٣٧] .

ونبعت حديثا من المدرسة الهرمنيوطيقيـة الألمانيـة مدرسة أخرى تدعى مدرسة « النظرية الجمالية فى الاستقبال » . وتؤكد هذه النظرية نسبية معنى العمل الأدبى وقيمته ، ودور القارىء فى صياغتهما ؛ بل إن منظرها البولندى (رومان إنجاردن) ينظر إلى العمل الأدبى بـوصفه مشروع معنى يقوم القارىء بتحقيقه . ولقد وصلت النظرة النسبية إلى معنى العمل الأدبى فى « نظرية الاستقبال » هذه إلى درجة التطرف على يدى الناقد الأمريكى (ستانلى فيشر) ، الذى ينكر تماما أن هناك أى وجود موضوعى على الإطلاق للعمل الفنى ، بل يعد العمـل الفنى حصيلة كل قراءاته الممكنة . إن (فيشر) يفرق بين الوجـود المادى للعمل الأدبى فى شكل كتاب ، أو صفحة مطبوعة ، أو مجموعة من الرموز والعلامات المرئية من ناحية ، ومعنى العمـل الذى يـوجد فى تجربة المتلقى له من ناحية أخرى . لقد جعل (فيشر) موضوع النقد لا النص المكتوب ، بل تجربة القارىء فى تلقيه ؛ أى أنه نقل إلى مجال النقد الأدبى ذلك التفريق الحيوى الذى أكده (بنفنيست) بين العلامة والدلالة فى نقده لبنيوية (سوسير) وأتباعه .

والمتأمل للنظريات النقدية فى القرن العشرين يـدرك أن نظريـة التلقى التى نبعت من الهرمنيوطيقية ، وركزت فى تناولها للعمل الفنى معنى وقيمة على استقبال القارىء له ، تمثل حلقة وصل بين ذلك الفرع من البنيوية ، الذى يرفض الواقع الإنسانى فى فحصه للعمل الفنى ، وفـرعها الآخر الذى وصـل البنيـوية بنظريـات النقـد الاجتمـاعى والتاريخى والماركسى للأدب . ولعل كتاب (سارتـر) « ما الأدب » يعد أوضح دليل على أهميـة عنصر الاستقبـال فى النظريـات الأدبية

الحديثة ، التى تربط الأدب بالأنشطة الإنسانية الأخرى . ومع أن (سارتر) يركز على علاقة الكاتب بالعمل ، وينظر إلى العمل الأدبى بوصفه « فعلا » يعبر عن التزام الكاتب ومسئوليته ، فإنه يؤكد أيضا أن تلقى العمل الفنى لا ينفصل عن إنتاجه ؛ أى أن عملية إنتاج العمل الأدبى تتضمن جزءا أساسيا يتمثل فى عملية الاستهلاك أو التلقى . فالعمل الفنى يفترض مسبقا متلقيه ويخاطبه ، ويشكل نفسه وفقا لهذا المتلقى المفترض . وعلى هذا ، فالعمل الفنى يحمل فى نشأته رسالة أيديولوجية وفقا لتصور منتجه للمتلقى . وإذا اتفق الكاتب مع أيديولوجيا من يخاطبهم فسيجىء تشكيله الفنى مختلفا عن تشكيل الفنان الذى يلتزم بأيديولوجيا تختلف عن أيديولوجيا المتلقى . ويتتبع (سارتر) فى هذا الكتاب تاريخ الأدب الفرنسى منذ القرن السابع عشر ليدلل على ذلك . فالكاتب الكلاسيكى فى القرن السابع عشر كان يتبع الأسلوب الكلاسيكى لأن هذا الأسلوب كان علامة على التزامه بإطار عام من المعتقدات والعقائد ، أى بالأيديولوجيا السائدة فى عصره . ثم يكشف (سارتر) عن الصراع بين كاتب القرن التاسع عشر الرومانسى وجمهوره ، ثم يتحدث عن أزمة الكاتب فى القرن العشرين ، إذ هو لا يدرى تماما من يخاطب .

وعودة إلى البنيوية ، يقول (تيرى إيجلتون) إن البنيوية قد حملت فى أحشائها منذ البداية بذور نظرية التفسير التاريخى والاجتماعى للأدب[٣٨] . ولكن ربما كان من الأصدق أن نقول إن « البنيوية اللغوية » - كما أرسى قواعدها (سوسير) فى أوائل هذا القرن - حملت فى طياتها بذور البنيوية الأدبية بشقيها : الشق الذى يحاول أن يجد فى قوانين اللغة مطلقا يحل محل المطلق الذى انتفى من الوعى الإنسانى ؛ وكذلك بذور البنيوية التى ترفض المطلق ، وتبدأ من منطلق الفعل الإنسانى فى تفاعله مع الظرف البيئى التاريخى . وتتجلى الصلة بين هذا الشق الأخير من البنيوية ، وتيارات النقد الماركسية مثلا فى التشابه الواضح بين أحد معتنقى البنيوية ومصححيها ، وهو (إميل بنفنيست) وأحد نقاد « مدرسة الشكلية الروسية » التى تأثرت بها البنيوية اللغوية ، وهو الناقد والفيلسوف الماركسى (ميخائيل باختين) . لقد نشر (باختين) عام ١٩٢٨ كتابه الرائد « منهج الشكلية فى الدراسات الأدبية » ، ثم أتبعه عام ١٩٢٩ بكتاب « الماركسية وفلسفة اللغة » . لقد فرق (باختين) - كما فعل (بنفنيست) - بين اللغة المكتوبة ، أو اللغة بما هى نظام تجريدى من العلامات لا تنتمى إلى واقع فعلى ، واللغة كما يستخدمها البشر فى سياقات اجتماعية مختلفة . ثم وصف (باختين) اللغة المتكلمة بأنها لغة حوارية فى جوهرها ، بمعنى أنها موجهة دائما إلى متلق معين .

وقال (باختين) إن أى علامة لغوية ، ما هى فى حقيقة الأمر إلا محور ثابت يدور حوله صراع حوارى يتضمن وجهات نظر مختلفة ؛ فكل متكلم يريد أن يفرض معناه ووجهة نظره على العلامة اللغوية . وعلى سبيل المثال تمثل كلمة الحرية علامة لغوية ، ولكن تحديد معناها يتطلب الإلمام بتفسيراتها المختلفة لدى مجموعات متصارعة من البشر ، تحاول كل منها أن تفرض تفسيرها ، ومن ثم أيديولوجيتها عليها . فالكلمة فى رأى (باختين) هى حقل صراع عقائدى[٣٩] .

وبعد (لوسيان جولدمان) أهم ناقد استخدم المنهج البنيوى فى التحليل الماركسى للأدب ، حاملا بذلك بذور النظرة التاريخية للأدب فى البنيوية إلى مرحلة النضوج . لقد تأثر (جولدمان) تأثرا كبيرا بالناقد الماركسى (جورج لوكاتش) ، وخصوصا بمحاولاته فى رصد التقابل بين الأنماط الروائية والأنماط القيمية فى الرواية الغربية فى القرن التاسع عشر . وحاول (جولدمان) فى كتابه « الإله المختفى » أن يربط الأبنية الفنية بالأبنية الأيديولوجية ، فطرح فى تصديره لهذا الكتاب فكرته الأساسية ، وهى - كما يصوغها (السيد ياسين) : « أن الوقائع الإنسانية تكون دائما أبنية كلية ذات دلالة ، تتسم بأنها عملية ونظرية وانفعالية على السواء ، وأن هذه الأبنية لا يمكن أن تدرس بطريقة وصفية - أى لا يمكن أن تفسر وأن تفهم سوى فى منظور عمل مؤسس على قبول مجموعة معينة من القيم »[٤٠] .

وكان المنظور الذى اختاره (جولدمان) لدراسة الوقائع الأدبية دراسة بنيوية هو المنظور الماركسى . وحاول (جولدمان) أن يقيم علاقة تماثل وترابط بين الأبنية « الفوقية » فى المجتمع ، وهى الأبنية التى تشمل الثقافة والأدب ، والأبنية « التحتية » التى تشمل نظام العمل ووسائل الإنتاج ، وذلك فى إطار النظرية الماركسية ونظرتها إلى التاريخ ، التى تمثل الإطار المرجعى لمشروعه . ويستطيع القارىء العربى أن يرجع إلى كتاب (السيد ياسين) لاستقاء فكرة واضحة مختصرة عن (جولدمان) ، أو أن يعود إلى كتابات (جولدمان) نفسها - وقد ترجم بعضها إلى العربية ، خصوصا كتاب الآله المختفى أو الخفى إذ إن المقام يضيق بنا هنا عن التفصيل . ولكن الشىء المهم الذى ينبغى أن نذكره بالنسبة (لجولدمان) هو أنه - مثله فى ذلك مثل (ألتوسير) - يتناول الماركسية أساسا بوصفها نظرية علمية لا أيديولوجية ؛ أى أن الإنسان فى منهجه أو مشروعه يحتل مركز المفعول به لا الفاعل . وقبل أن نترك البنيوية يجدر بنا أن نشير إلى أن اتجاه الفلسفة إلى التحليل اللغوى من ناحية ، وإلى فلسفة الفعل الإنسانى - كما تتمثل فى الماركسية والوجودية - من ناحية أخرى ، قد واكبه اتجاه مماثل فى النظرية الأدبية النقدية ، يظهر بوضوح فى مدرسة النقد الحديث ، والمدرسة الشكلية ، والتيار الوجودى ، والماركسى ، وأيضا فى فرعى البنيوية اللذين ذكرناهما : الفرع الذى يقترب من المدرسة الشكلية ؛ والفرع الذى يمزج البنيوية بالنظرية الماركسية ، ويأخذ فى حسبانه السياق الاجتماعى والتاريخى (سوء أكد دور الإنسان فى صنع المعنى ، كما فعل بنفنيست ، أو أكد سيادة الأبنية على الإنسان ، كما فعل جولدمان) .

٤ - التفكيكية : والتفكيكية هى أحدث النظريات الأدبية النقدية ؛ وهى توصف دائماً بأنها أنجلو - أمريكية ؛ لأن أغلب روادها - مثل (بول دى مان) ، و (جـ . هيليس فيللر) ، و (جيفرى هارتمان) و (هارولد بلوم) ، ينتمون إلى جامعة (ييل) الأمريكية (التى شهدت أيضاً بدايات مدرسة النقد الحديث فى حقبة سابقة) ، ولأنها - كعادة معظم التيارات الأمريكية - انتقلت فوراً إلى إنجلترا .

ولكن الأب الروحى والرائد الأول لهذه المدرسة النقدية هو - باعتراف جميع مؤرخى النقد الحديث - الفيلسوف الفرنسى (جاك دريدا) ، الذى أرسى دعائم هذه النظرية حين نشر عام ١٩٦٧ كتابه « الحديث والظواهر » ، الذى ترجم إلى الإنجليزية عام ١٩٧٣ ، ثم تلاه بكتاب « عن علم النحو » ، ترجم إلى الإنجليزية عام ١٩٧٦ ، ثم كتاب « الكتابة والاختلاف » ، الذى ظهرت ترجمته الإنجليزية

عام ١٩٧٨ . وأثارت آراء (دريدا) اهتمام النقاد ، خصوصاً فى أمريكا ، فدعته جامعة (ييل) مراراً للعمل بها أستاذاً زائراً ، وألقى هناك كثيراً من المحاضرات . ثم استقطبت جامعة (ييل) أحد تلاميذه المخلصين وهو (بول دى مان) ، الذى جعل من (ييل) مركزاً لهذا التيار النقدى ، الذى أصبح يمثل الحركة الطليعية فى النقد المعاصر ، والذى اشتهر بعدائه الشديد لكل من مدرسة « النقد الحديث » والمذهب « البنيوى »[٤١] .

لقد نجح (دريدا) من خلال كتبه ومحاضراته وتلاميذه فى أن يخلق من حطام المذهب البنيوى تياراً إيجابياً جديداً . فالتفكيكية هى رد فعل لانهيار البنيوية فى فرنسا بعد أحداث ١٩٦٨ ؛ وهى إفراز طبيعى لحالة الإحباط والكفر بالنظريات الشاملة المتماسكة (ومنها الماركسية) ، التى اجتاحت فرنسا فى تلك الآونة . لقد قامت البنيوية على فكرة تأكيد سيادة منطق « البنية » المتماسك فوق الإنسان والمتغيرات ، وكانت صدمتها شديدة حين جعلتها أحداث الثورة الطلابية فى أوروبا بصفة عامة فى أواخر السبعينيات (وفى فرنسا بصفة خاصة فى ١٩٦٨) تدرك الدلالات الحزينة لنظريتها التى أثبتت الأيام صحتها — أى حين أثبتت البنية السياسية فى فرنسا قوتها أمام أى معارضة . وأصبحت فكرة البنية عدواً لدوداً للمفكرين . وارتد الكثيرون عن البنيوية ، كما فعل الناقد (رولاند بارت) فى كتاباته الأخيرة ، واتجه الكثيرون إلى الهجوم على جميع الأنظمة والنظريات العقائدية التى تخنق الفرد .

لقد طرح (دريدا) منهجاً فى تحليل النصوص الأدبية يقترب اقتراباً شديداً من منهج التحليل العملى فى مدرسة النقد الحديث ؛ إذ إنه يعتمد على توضيح المستويات المتعددة ، وعناصر المفارقة ، والتورية ، والإيحاء بمعانٍ متناقضة ، ويقوم على رصد التوترات الداخلية . ولكن منهج (دريدا) يختلف فى هدفه اختلافاً جذرياً عن مدرسة النقد الحديث .

فمدرسة النقد الحديث ترصد كل هذه الصراعات والتوترات الداخلية بغرض توضيح كيف ينتظمها العمل فى معنى كلى ، ووحدة عضوية مترابطة ، لها منطقها الداخلى . ولكن التفكيكيين يرصدون هذه التوترات بغرض دحض النظرية البنيوية القائلة إن اللغة تكشف من خلال أبنيتها عن طبيعة هذه الأبنية ومعناها ؛ أى بغرض دحض فكرة « البنية » (كما شرحناها آنفاً) ، وللتدليل على أن اللغة تتركب من عناصر متصارعة ، يحاول كل عنصر فيها هدم الآخر . وهم أيضاً يستخدمون « تكنيك » « النقد الحديث » فى الهجوم على الفكرة الأساسية فى النقد الحديث ، التى تقول بوحدة العمل العضوية ، وقيمته المطلقة ، واستقلاله عن أى شىء خارجه . و « التفكيكيون » يحللون العمل الأدبى لغوياً للكشف عن زيف المنطق الذى يحكم النظريات الفكرية ، والأبنية السياسية ، والمؤسسات الاجتماعية ، التى تبنى على هذه النظريات . ومعنى هذا أنهم يحاولون كشف الدور الذى تلعبه التراكيب اللغوية فى ترسيخ معان نأخذها مأخذ الحقائق ، ونبنى عليها أنظمتنا السياسية والاجتماعية[٤٢] .

إن المفسر أو الناقد التفكيكى يتناول النص لا بوصفه بناء عضوياً تحكمه قوانين داخلية صارمة ، كما اعتقد أتباع مدرسة « النقد الحديث » ، وكذلك دعاة المذهب « البنيوى » ، بل بما هو مركب ميكانيكى ، تعسفى ، غامض ، يتكون من رموز تحتمل عدداً لا حدّ له من المعانى المتضاربة ، ويمكن إعطاؤه أعداداً لا حصر لها من التفسيرات . فالفكرة التى تقوم عليها التفكيكية هى نقيض الفكرة التى تقوم عليها « البنيوية » ؛ ففى حين رأت البنيوية فى النص نظاماً يحكمه قانون معقول يعطى للنص تماسكه وترابطه الحتمى ، ترى التفكيكية فى النص مركباً مصطنعاً يفتقر بطبيعته إلى أى قانون ثابت يحكم تفسيره . فكل تفسير للعمل الأدبى وفق نظر « التفكيكية » يمكن دحضه من داخل النص نفسه عن طريق التحليل وكشف مناطق الغموض واللبس والتورية والتناقض فى استخدام الألفاظ وانتظام المعانى . وتنحو التفكيكية فى صورتها الإيجابية نحو منهج (دريدا) ، فتوظف منهجها لدحض الأيديولوجيا الظاهرة السائدة فى النص ، وذلك عن طريق كشف تناقضاتها وزيف منطقها (ولاغرو إذن أن نجد عدداً من النقاد الماركسيين يطبقون منهج « التفكيك » فى دراساتهم وتفسيرهم لبعض النصوص)[٤٣] . أما التفكيكية فى صورتها السلبية فتتجه إلى تأكيد استحالة التواصل عن طريق اللغة ، وإلى النظر إلى الأدب والنقد بوصفهما لعبة لغوية تنتفى عنها صفة الجدية .

و « التفكيكية » — كما ذكرنا آنفا — نشأت رد فعل لانهيار البنيوية ؛ وهى تحمل ملامح كثيرة من النظريات النقدية والأدبية التى سبقتها فى القرن العشرين ؛ فهى تستخدم تكنيك مدرسة « النقد الحديث » فى التحليل النصى ووسائلها ، بخاصة التركيز على كشف جوانب التورية والاستعارة ، وتعدد الإيحاءات للفظة الواحدة فى اللغة . ولكن فى حين كانت مدرسة « النقد الحديث » تركز على هذه الجوانب فى التحليل لتكشف كيف يتبلور المعنى الكلى من خلال عدد من التوترات اللفظية والمعنوية ، ركزت « التفكيكية » على هذه التناقضات إما لكشف التناقض الأيديولوجى فى النص — أو ما يسميه البعض « بالوعى الزائف » ، وإما لتأكيد استحالة تحقيق معنى متكامل ثابت لأى نص . كذلك لا يملك القارىء إلا أن يدرك أن « نظرية الاستقبال » قد لعبت دوراً كبيراً فى بلورة هذا التيار النقدى الأدبى ، بتركيزها دور القارىء فى فرض معنى النص ، ونسبية المعنى . ولكن المدرسة « التفكيكية » حملت هذه الفكرة إلى درجة التطرف ، حين جعلت من النقد والتفسير نشاطاً خلاقاً يوازى ويساوى الخلق الفنى . كذلك يمكن للقارىء أن يلمح فى طيات أفكار هذه المدرسة ونظرياتها فكرة الناقد الماركسى (باختين) ، القائلة إن النص هو حقل صراع عقائدى ؛ إذ إن أتباع هذه المدرسة يؤمنون بأن كل تفسير للنص يمكن معارضته من داخل النص نفسه ؛ أى أن النص يحمل فى داخله نصاً آخر ، أو عدداً من النصوص الداخلية (sub-texts) أو المتلازمة (co-texts) ، التى يظهرها المفسر ، بحيث يناقض كل تفسير ما سبقه ، وهلم جرا ، وحتى نهاية الزمان ، ويرجعون هذا إلى طبيعة اللغة التى يرون (على عكس البنيويين) أنها تعارض ، وتصارع ، بل تحطم نفسها من الداخل . وبهذا انتفى المطلق تماماً من النظرية « التفكيكية » .

و « التفكيكية » تلخص فى اتجاهاتها الإيجابية والسلبية وعى القرن العشرين بنسبية المعنى الكاملة ، وبخداع اللغة ، وسطوتها على الفكر ، وبأهمية الإنسان فى إعطاء التفسير ، وبتأثير الأيديولوجيا على فهم العالم والتعبير عنه وتفسيره ، وكذلك بأهمية التحليل اللغوى

الدقيق للمعانى والألفاظ ؛ وهى فى هذا كله تعد ابنة القرن العشرين بحق ، ونتاجه الطبيعى .

ومن العرض السابق للنظريات النقدية الأدبية فى القرن العشرين نخلص إلى أن هذا القرن قد شهد احتضار رؤية الوجود من منظور المطلق .

وكان السؤال الذى طرح نفسه بإلحاح على العاملين بالفن والأدب والفلسفة (والذى طرح نفسه بإلحاح شديد بصفة خاصة على كل من (سارتر) و (بريخت) ، و (إليوت) ، و (جيمس جويس) ، و (صمويل بيكيت) ، هو : كان الهدف قديماً من ممارسة الفلسفة والأدب هو فهم القوانين الخالدة التى تحكم العالم والفرد ، وتوصيلها عن طريق الفلسفة والفن بصورة فعالة إلى بقية البشر . ولكن ، الآن ، وقد أصبحنا نرى أن الوجود نسبى ومتغير ، ومفتقر إلى المطلق والثابت ، ما الهدف من الفن والأدب والفلسفة ؟

وما كانت كل النظريات الفلسفية والجمالية ، والتجارب الفنية فى جميع المجالات ــ ومنها المسرح ــ سوى محاولات للإجابة عن هذا السؤال بطريقة عملية مرضية ؛ بل إن طرح السؤال نفسه افترض فى حد ذاته بداية احتضار النظرية الأرسطية فى الشعر والدراما ؛ ذلك الاحتضار الذى أعلنه « المانيفستو » تلو « المانيفستو » بصوت عال فى القرن العشرين .

٤

المسرح والفلسفة فى القرن العشرين :

وإذا انتقلنا من مجال التنظير إلى الإبداع الفنى فى مجالاته المختلفة (وبخاصة مجال المسرح) وجدنا أن الغالبية العظمى من فنانى القرن العشرين ــ على اختلاف مذاهبهم ــ يشتركون فى خاصيتين أساسيتين : أما الأولى فهى إدراك انتفاء المطلق ، ونسبية المعنى والتجربة ــ ذلك الإدراك الذى عبر عنه سارتر حين قال إن كاتب القرن العشرين لم يعد يعرف من يخاطب ، والذى عبر عنه (أ. أ. ريتشاردز) حين تساءل فى جملة شهيرة : « كيف يمكن لأى شاعر أن يعالج فكرة الله فى عالم تحكمه قوانين النسبية ؟ » . وأما الخاصية الثانية فهى الانشغال الشديد الواعى بطبيعة اللغة وتراكيبها ، سواء عدها الكاتب أداة توصيل سلبية شفافة ، أو بناء يعتمد فيه المعنى على علاقات أجزاء هذا البناء بعضها بالبعض ، أو تركيبة تعسفية تفرض قوالبها على الواقع . وقد يقول البعض إن الانشغال الواعى بأمر اللغة فى الشعر ليس شيئاً جديداً ؛ فقد تحدث أرسطو عن لغة الشعر والتراجيديا ، ونادى باستخدام لغة منمقة embellished language فى الدراما . كذلك تحدث الشاعر الكلاسيكى (بوب Pope) عن ضرورة توخى البساطة والجمال فى استخدام اللغة ، كما خصص الشاعر الإنجليزى (وليام وردزورث) جزءاً فى مقدمته لمجموعة القصائد التى كتبها هو و (كوليردج) ، وأسمياها « مواويل غنائية » ، لمناقشة نوع اللغة الجديدة البسيطة التى يستخدمها ، والتى تبتعد عن الإشارات الكلاسيكية ، والتجمل والتنسيق ، وتهدف إلى البساطة وصدق التعبير . ولكن فى كل هذه الحالات نجد أن الشاعر الناقد يناقش مدى « فاعلية » اللغة بما هى أداة توصيل ، ولا يتشكك أبداً فى « طبيعتها » الأساسية بوصفها أداة توصيل . ولكن فى القرن العشرين ، يمكننا أن نقول إن اللغة قد أصبحت لا مجرد أداة فعالة فى صياغة الموضوع ، بل أصبحت ، فى أحيان كثيرة ، موضوع الأدب نفسه . وقد ترتب على هذا الوعى الشديد باللغة اختفاء مذهب الواقعية من الأدب والمسرح الجاد اختفاءً يكاد يكون تاماً . وترتبط ظاهرة الوعى الشديد باللغة (بوصفها مجموعة من التقاليد التعسفية التى تتحكم فى صياغة أسلوب التفكير ومضمونه) ارتباطاً منطقياً باختفاء الواقعية . فالواقعية بما هى أسلوب فنى ــ تعتمد أساساً على فكرة استخدام اللغة بوصفها موصلاً شفافاً للواقع ، لا يتدخل بأى حال فى شكل هذا الواقع ومعناه . أى أنها تفترض وجود واقع موضوعى ثابت خارج الإنسان واللغة . ولكن ، وكما رأينا من العرض السابق للنظريات الفلسفية والنقدية ، لم تعد مثل هذه الفكرة مقنعة فى القرن العشرين فى ظل نظرية النسبية واكتشافات العلم ، ومنهج البنيوية اللغوى ، ومنهج التفكيكية ، وفلسفة التحليل اللغوى ــ وكلها أثرت تأثيراً بالغاً على النظرة إلى الأدب فى القرن العشرين . وربما كان أكثر النقاد المحدثين تأكيداً لاستحالة العودة إلى النظرية الواقعية فى اللغة ، ومن ثم فى الأدب والمسرح ، فى ظل النظريات الجديدة فى اللغة ، هو الناقد والكاتب الفرنسى المعروف (رولاند بارت) . ففى مجموعة متتالية من الكتب تناول (بارت) اللغة من منطلق علاقتها بالعرف السائد فى ثقافة ما ، فى حقبة تاريخية ما . وأكد (بارت) أن النظرة إلى العالم تتولد فى أحيان كثيرة من اللغة التى يستخدمها المجتمع ، بحيث تصبح اللغة لا تعبيراً عن العالم ، بل صياغة فعلية لهذا العالم[٤٤] . وأكد (بارت) أن الأمانة تقتضى أن تعلن اللغة عن نفسها بوصفها نظاماً يفرز معانيه من تراكيبه وتقاليده ، لا أن تنكر وجودها وتدعى ــ كما تفعل فى الأدب الواقعى ــ بأنها أداة توصيل شفافة ، تقدم الواقع كما هو ، دون تدخل من أى نوع .

وفى مواجهة انتفاء المطلق ، ونسبية المعنى واللغة ، وجد فنانو القرن العشرين فى الغرب أنفسهم فى مأزق حقيقى ، حاول كل منهم أن يخرج منه بطريقته . وربما لهذا السبب شهد القرن العشرون كماً هائلاً من التجارب الأدبية والفنية بصورة لم يسبق لها مثيل .

ومما لا شك فيه أن كل تجربة فنية لها خاصيتها المتفردة ، التى تتبلور من خلال مزاج الفنان نفسه ، وظروفه الخاصة ، والمؤثرات الاجتماعية والفكرية التى تعرض لها . ومما لا شك فيه أيضاً أن أى محاولة للتعميم تحمل فى طياتها بعضاً من التبسيط الذى قد يصفه البعض بأنه إخلال . ولكن الدارس لتاريخ الأدب فى علاقته بالفلسفة من ناحية ، وبالإبداع من ناحية أخرى ، لابد أن يتحمل مثل هذه المخاطرة فى محاولة تكوين فكرة واضحة عما يحدث فى هذا المجال . وعلى هذا ، يمكننا القول إن التجارب الفنية التى برزت فى القرن العشرين فى أوروبا ، فى ظل المناخ الفكرى العام ، الذى حاولنا رصده فيما سبق ، تمثل اتجاهين أساسيين ؛ اتجاه تأثر بفلسفات اللغة ؛ واتجاه تأثر بفلسفات الفعل . ويشمل كل اتجاه عدداً من التيارات سنفصلها فيما يلى :

أولا : الاتجاه الإبداعى الذى تأثر بفلسفة اللغة :

١ – والتيار الأول الذى يتضمنه هذا الاتجاه يتمثل فى تناول بعض الكتاب للأدب بوصفه نشاطا لغويا يحاول الفنان من خلاله إرساء قواعد نظرية ميتافيزيقية جديدة ، فردية ، وخاصة بالكاتب ، أو

تأكيد نظرية ميتافيزيقية تاريخية عفا عليها الزمن ، وإقناع القارىء بقبولها والتعامل معها بوصفها الإطار المرجعى الذى يرد إليه العمل الفنى ، والذى يتم من خلاله تحديد معنى التجربة التى يتعرض لها ودلالاتها .

وبالطبع لم يكن كتاب القرن العشرين أول من حاولوا طرح فلسفاتهم الخاصة من خلال أعمالهم الأدبية ؛ فقد قام بعض الشعراء الرومانسيين، مثل (شيلى) و(وردزورث) ، بجهد مماثل فى القرن التاسع عشر ، ولكن ما يفرق كاتب القرن التاسع عشر عن كاتب القرن العشرين هو قدر الثقة . ففى القرن التاسع عشر لم تكن فكرة النسبية قد استشرت فى الوعى الإنسانى كما فعلت فى القرن العشرين . لذلك كان الكاتب ــ مهما اختلف مع معاصريه ــ لا يعدم الأمل فى إقناعهم ، وكان كذلك يتمتع بقدر من اليقين فى صحة آرائه لا نجده فى كاتب القرن العشرين ، الذى يحاول أن يؤمن فى ظل النسبية التى صبغت جميع الأفكار والعقائد . لهذا نجد الكاتب الرومانسى يعرض فلسفته فى صورة واضحة شبه تقريرية ، مؤمنا بأن رنة الصدق فى شعره ، والدلائل التى يسوقها ، تكفى القارىء . ولكن فى ظل فلسفات القرن العشرين لم يعد لكلمة « الصدق » معنى محدد ، ولم تعد أى دلائل تشير بالضرورة إلى حقيقة موضوعية . لهذا كان على فنان القرن العشرين أن يعتمد كلية على العمل الفنى فى إقناع القارىء ، ولو إقناعا مؤقتا ، بقبول رؤية الكاتب وفلسفته بوصفها إطار العمل المرجعى الذى يستقى منه دلالته ، وكان عليه أن يبنى رؤيته وفلسفته فى صميم العمل ، وأن يأخذ فى اعتباره النظرات المعارضة ، ويحاول احتواءها فى إطار العمل . وقد وضع كل هذا عبئا فنيا كبيرا على الكاتب ، وقاده إلى التعمق فى التجريب والتجديد والابتكار ، حتى يحل معضلة التواصل فى عالم تحكمه النسبية .

ولعل أبرز أدباء القرن العشرين ، الذين يمثلون هذا الاتجاه فى المسرح هما (ت . س . إليوت) ، والشاعر والكاتب المسرحى الأيرلندى (و . ب . ييتس) . لقد حاول (إليوت) فى مرحلته الأولى ، قبل أن يعتنق المذهب الكاثوليكى ، أن يتخطى بوصفه كاتبا عقبة غياب المطلق ونسبية المعنى ، بأن يطبق عمليا نظريته النقدية فى الأدب . لقد قال فى هذه النظرية إن العمل الفنى لا يرد إلى شىء خارجه سوى التراث الأدبى ؛ وعلى هذا ، فقد أحاط قصيدته **الأرض الخراب** ، بكم هائل من الحواشى التى تشرح إشاراته الخفية أو الواضحة فى سياق النص إلى عدد كبير من النصوص الأدبية ، والتاريخية ، والدينية ، وعدد من الأساطير القديمة ، التى أصبحت جزءا من التراث الأدبى . ومعنى هذا أن (إليوت) حاول أن يضمّن نصه عن طريق اللغة إطاره المرجعى اللغوى ، بحيث يمكن توصيل معناه دون رجوع إلى أى إطار خارج التراث الأدبى . ثم استخدم إليوت فى مرحلته التالية ، بعد اعتناقه الكاثوليكية ، هذه العقيدة الصارمة إطار مرجعيا له ، سواء فى مسرحياته أو فى رباعياته التى تحمل بوضوح نبرة الإنشاد الدينى وإيقاعاته القوية . ومن الجدير بالذكر أن (إليوت) عندما اتجه إلى المسرح فى ظل الفلسفة المسيحية وجد نفسه ينزلق دون وعى إلى تراث المسرح الإغريقى ، على نحو يؤكد التشابه الذى رصدناه آنفا بين الإطار الفلسفى العام للمسرح اليونانى القديم والإطار الفلسفى العام للمسرح فى ظل الفلسفة المسيحية . لقد بنى (إليوت) مسرحيته « **اجتماع شمل العائلة** » على أفكار اللعنة والذنب والتكفير ، وهى أفكار شائعة فى المسرح الإغريقى ؛ وخلق تماثلا بين بطله (هارى) و(أورست) بطل ثلاثية أيسخيلوس الشهيرة (الأورستايا) . وهو بذلك أعاد صياغة أسطورة بيت (أجاممنون) صياغة عصرية ، ليؤكد امتداد الحاضر فى فلسفات الماضى ، وامتداد الناموس الأخلاقى المسيحى فى الناموس الأخلاقى اليونانى . ولم تنجح محاولات (إليوت) إلا فى خلق نوع من التغريب غير المفهوم ، الذى حاول أن يتخلص منه تدريجيا فى مسرحياته التى تلت « **اجتماع شمل العائلة** » . وربما كان السبب الأساسى فى إخفاق مسرح (إليوت) هو أنه حاول من جديد استخدام المسرح وفقا للنظرة الأرسطية بعد انتهائها ، أى استخدام المسرح لمحاكاة الواقع محاكاة فلسفية بغرض ترسيخ نظرية ميتافيزيقية لها دلالاتها المحافظة على المجتمع والسياسة ، متجاهلا الرؤية النسبية ، وروح الثورة والتشكك ، التى سادت القرن العشرين فى أوروبا ، فجاءت مسرحياته أقرب ما تكون إلى الدراما البرجوازية الواقعية الأخلاقية ، التى تناقش معاناة بعض أفراد هذه الطبقة ، الذين يتمتعون بحساسية غير عادية ، وتصل هذه المعاناة لا بالواقع الاجتماعى ، بل ببعد ميتافيزيقى مفترض ، أو مطلقات أخلاقية . ولكن فى يدى (إليوت) تقنعت الدراما البرجوازية من هذا النوع بالشعر ، لتعطى إحساسا زائفا بالتقعر الفلسفى .

لقد كانت أولى مسرحيات (إليوت) « **جريمة قتل فى الكتدرائية** » هى أنجح مسرحياته بإجماع الآراء ؛ وقد قدمت لأول مرة فى كتدرائية فى (إدنبره) خلال أحد المهرجانات المسرحية التى تعقد سنويا بهذه المدينة . ويرجع نجاح هذه المسرحية أساسا إلى صراحتها الأيديولوجية . فالمسرحية تمثل دعوة مباشرة إلى العقيدة الكاثوليكية ؛ وهى دعوة يتم تجسيدها مسرحيا فى إطار دينى مؤثر وملموس ، هو الكنيسة أو الكتدرائية ، وفى لغة شعرية تناسب جلال المكان . وهى فى هذا تقترب اقترابا شديدا من العروض المسرحية الكنسية فى العصور الوسطى ، قبل انفصال المسرح عن الكنيسة ، وقبل بزوغ العلمانية . ومن المسلم به أن معظم المتفرجين الذين يذهبون إلى كنيسة أو كتدرائية لمشاهدة هذه المسرحية هم من المؤمنين بهيكل العقائد الذى يرمز إليه المكان ، أو على الأقل على استعداد لتعطيل ملكة النقد والتشكك الفكرى لديهم تعطيلا مؤقتا ، والدخول فى روح المكان ، وقبول الإطار العقائدى الذى يرمز إليه . لقد فرق إليوت بين « التصديق العاطفى » و« التصديق العقلى » ــ على طريقة (كوليردج) ــ وقال إن اختلاف الإطار العقائدى الذى يطرحه العمل الأدبى عن الإطار العقائدى الذى يؤمن به القارىء أو المتفرج لا يمثل بالضرورة عائقا لاستمتاع المتفرج بالعمل ؛ فالمتفرج يعطل عقله ليتلقى التجربة الوجدانية التى يجسدها العمل . وقد نأخذ على (إليوت) هنا فصله التعسفى بين « العقل » و« الشعور » ، ونرى فى هذا الفصل نوعا من الخداع والتزييف . ولكن صراحة الدعوة فى مسرحية « **جريمة قتل فى الكتدرائية** » ، كانت على أية حال سببا أساسيا فى نجاحها .

وإذا انتقلنا من الحديث عن (إليوت) إلى فحص أعمال الشاعر والكاتب المسرحى الأيرلندى (و . ب . ييتس) ، وجدنا فى أعماله هو كذلك محاولة جادة مستميتة لخلق إطار مرجعى فلسفى لشعره ومسرحه . ولكن (ييتس) ، على عكس (إليوت) ، لم يختر أن

يسلك طريق العودة إلى أحضان الفلسفة اليونانية أو المسيحية ، وإنما شرع فى خلق نظرية فلسفية خاصة من وحى الديانات الشرقية وتعاليم عالم الروحانيات السويدى المشهور (سويدنبورج) ، ثم قام بعرض هذه الرؤية الفلسفية الخاصة وشرحها فى كتابه الشهير « البرج » . وقد أصبح هذا الكتاب هو الإطار المرجعى الذى لابد لدارس أعمال (ييتس) من الاطلاع عليه حتى يفهم كتاباته فهما دقيقا واضحا . وإلى جانب هذه الفلسفة الخاصة الغامضة ، حاول (ييتس) فى تنظيره للحركة المسرحية الأيرلندية أن يستفيد من الأساطير الشعبية الأيرلندية بوصفها معروفة للجميع ، وأن يجعل من هذه الأساطير الجسد الذى ينفث فيه روح فلسفته الخاصة . لقد وجد (ييتس) فى هذه الأساطير وسيلة جيدة لترسيخ مجموعة من القيم المطلقة ، التى عدها الأساس فى حياة الإنسان الروحية ، فجاء مسرحه شبيها بمسرح (ميترلنك) والرمزيين من ناحية ، ومقتفيا أثر مسرحيات (النو) اليابانية من ناحية أخرى .

ومع أن (ييتس) يرجع إليه الفضل الأول فى إنشاء الحركة المسرحية الأيرلندية ، فقد أسس مسرح (الأبى) الشهير فى (دبلن) ، ورأسه وعمل مخرجا به ومنظرا لفلسفته ، إلا أن مسرحياته غرقت فى غموض الرمز وفلسفة المؤلف الخاصة ، حيث إنه تجنب فى مسرحياته ــ مثله فى ذلك مثل (إليوت) والرمزيين ــ التعرض للواقع الفعلى النسبى للإنسان ، وحاول أن يقدم تفسيرا ميتافيزيقيا شاملا للوجود بعد انتهاء عصر الميتافيزيقا . لذلك لم يكن غريبا أن يتجه (ييتس) تدريجيا إلى المسرح اليابانى ولغة الحركة ــ بدلا من لغة الكلمات ــ فى مجموعة مسرحياته التى أطلق عليها اسم « مسرحيات للراقصين » .

وكما فعل الرمزيون من قبله ، وجد (ييتس) فى الأسلوب اليابانى فى التجسيد الحركى المسرحى مهربا من أزمة نسبية المعنى فى غياب المطلق ، وتعذر التواصل ، وانفصال الكلمة عن أية دلالة واضحة .

وعلى أيدى (ييتس) فى أيرلنده ، وعلى أيدى التعبيريين فى ألمانيا ، تدهورت أهمية الكلمة بوصفها الموصل الأول على خشبة المسرح ، حتى وصلت إلى الاعتراف المباشر بعبثيتها فى مسرح العبث . إن ازدهار ما أصبح يعرف بلغة المسرح ــ أى الاعتماد فى العرض المسرحى أساسا على الاستعارة المرئية ، والتشكيل المجسد ، والحركة ، والإضاءة ، وبقية عناصر العرض المسرحى المرئية والسمعية ــ كان نتيجة طبيعية لازدياد وعى فنانى المسرح فى القرن العشرين بصعوبة التواصل اللغوى فى ظل النظريات الفلسفية واللغوية الحديثة ، التى أكدت نسبية المعنى كما أوردنا سابقا .

وفى حين حاول (إليوت) و (ييتس) استخدام الأسطورة استخداما إيجابيا ــ أى استخدامها لتجسيد رؤية فلسفية معينة ــ حاول كتاب آخرون استخدامها استخداما سلبيا ، أى بوصفها مجرد حامل سلبى لعدد من المعانى المفككة التى يصعب انتظامها فى بناء منطقى مترابط . وربما كانت أشهر محاولة فى هذا الصدد هى محاولة الروائى الأيرلندى (جيمس جويس) فى روايته « أوليس » (« عولس ») ، التى استخدم فيها أسطورة (أوليس) لتكون حاملاً أو هيكلاً ركب عليه معظم أساليب اللغة الإنجليزية فى الكتابة ، البلاغية منها والأدبية ، منذ العصور الوسطى حتى الآن ، واستخدمها لعرض يوم عادى فى حياة شخص عادى يعيش فى مدينة عادية ــ هى (دبلن) ــ منذ أن يغادر بيته فى الصباح حتى يعود إليه فى المساء . وهكذا أصبح موضوع الرواية هو اللغة ؛ أى كل المعانى الممكنة التى يمكن أن تعبر عنها جميع الأساليب اللغوية الممكنة .

٢ - وأما التيار الثانى الذى نجده فى الاتجاه الإبداعى الذى تأثر بفلسفة اللغة فيمثله مجموعة الكتاب الذين قبلوا اكتشافات الفلسفة الحديثة ، خصوصا فيما يتعلق بغياب المطلق ونسبية المعنى ، دون أن يحاولوا إيجاد نظرية جديدة تطرح تصورا جديدا للمطلق . وانصرف بعضهم إلى تصوير الموقف المضحك الباكى لإنسان القرن العشرين ، مؤكدين عبثية الحياة فى غياب المطلق ، فظهرت ، حركة مسرح العبث ، التى أخذت من الفلسفة الوجودية جانبها السلبى التشاؤمى ، الذى يقول بوحدة الإنسان الوجودية واغترابه فى عالم يناصبه العداء ، وباستحالة التواصل على أسس موضوعية ، وجعلت من هذه الأفكار أرضيتها وإطارها المرجعى . وفى هذا تكمن المفارقة التى تمثل الفكرة الأساسية التى قام عليها مسرح العبث . والمفارقة هى أن مسرح العبث يعترف بغياب المطلق ، ولكنه فى الوقت نفسه يستحضر هذا المطلق المفقود طوال الوقت عندما يجعل التحسر على هذا الغياب والبكاء عليه موضوعه الأساسى الواحد ، المتكرر . وفى هذا يكمن التشابه الفلسفى بين مسرح العبث والمسرح الإغريقى ، برغم اختلاف الأسلوب الواضح بينهما ؛ فالمطلق فى المسرح الإغريقى كان يفرض نفسه على الأحداث حضورا ؛ أما المطلق فى مسرح العبث فيفرض نفسه بمحض غيابه ــ أى أنه الغائب/الحاضر دائما على مسرح الأحداث . وقد جعل (صمويل بيكيت) من (جودو) فى مسرحيته الشهيرة « فى انتظار جودو » رمزا عالميا **لهذا المطلق الغائب ، الذى يصبح غيابه هو موضوع الحياة الأساسى** . إن مسرح العبث ، مثله فى ذلك مثل المسرح الإغريقى ــ يعتمد على ربط الإنسان بالمطلق ، سواء كان حاضرا أو غائبا ، متجاهلا تماما واقع الإنسان الاجتماعى والتاريخى . وهكذا ظل البعد الميتافيزيقى يهيمن على الإنسان فى مسرح العبث كما كان يهيمن عليه فى المسرح الإغريقى . ولهذا لم يكن غريبا أن يقول بعض النقاد إن مسرح واحد من أشهر كتاب العبث ، وهو (يونسكو) ، يقترب فى روحه اقترابا شديدا من المسرح كما نظر إليه (أرسطو) . ومسرح العبث ، مثله فى ذلك مثل المسرح الإغريقى ، مسرح شعرى النزعة ، وإن كتب نثرا ، فهو مسرح يعتمد على الاستعارة الشعرية التى توحد بين مستويات التجربة وعناصرها المتباينة فى رؤية شاملة ، تبلور القانون العام الذى يحكم الأشياء فى كليتها . كان هذا القانون المهيمن العام فى المسرح الإغريقى هو القدر ، فأصبح فى مسرح العبث هو غياب « القدر » أو « جودو » أو « المطلق » ــ ذلك الغياب الذى أصبح اسمه « العبث » . وفى حين كانت الاستعارة الشعرية فى المسرح الإغريقى استعارة لغوية ، أصبحت الاستعارة ، فى مسرح العبث الذى يقوم على فكرة لا جدوى اللغة ، استعارة حركية مرئية مجسدة[٤٥] .

والقارىء لمسرح العبث نادرا ما يجد فيه شخصيات متفردة ومحددة الملامح فى إطار سياق اجتماعى تاريخى محدد ؛ فشخصيات هذا المسرح تقترب إلى حد كبير من النمط الإنسانى الذى كان يقوم بدور البطولة فى المسرحيات الدينية فى العصور الوسطى ، وكان يسمى ببساطة الإنسان أو (Everyman) ، أى رمز جميع البشر . كذلك فالموقف الأساسى المتكرر فى مسرح العبث هو الموقف نفسه الذى نجده

فى هذه الدرامات الدينية ، وهو « البحث عن الخلاص الروحى » . ولكن فى حين كان مسرح العصور الوسطى الدينى يؤكد إمكانية هذا الخلاص ، جاء مسرح العبث ليؤكد استحالته . لهذا يحق لنا أن نصف مسرح العبث كما نجده عند بيكيت بصفة خاصة بأنه مسرح دينى فى جوهره ، ينعى غياب العقيدة ، ويؤكد بصورة غير مباشرة وملتوية أهمية الإيمان بالمطلق ، كما يؤكد تفوق الرؤية الدينية على الرؤية العلمانية . وهو أيضا مسرح يدحض أهمية الفعل الإنسانى فى تقرير المصير ؛ إذ هو يبدأ بتأكيد عبثية الفعل والقول فى غياب العقيدة ، وينتهى إلى إنكار الإنسان والتاريخ . وبرغم أن الكاتب الفرنسى (يوجين يونسكو) يختار عادة أن يضع شخصياته فى إطار اجتماعى واضح بعض الشىء ، فإن التجربة التى يصورها مسرحه فى النهاية هى تجربة دينية أساسا ، لا اجتماعية . ففى مسرحية **قاتل بلا أجر** (Tueur sans gages) على سبيل المثال ، يقدم يونسكو صورتين متناقضتين ؛ واحدة تمثل المجتمع الفرنسى الحاضر ، والأخرى تصور عالما مثاليا تقدم فيه التكنولوجيا جميع الحلول ، إلى درجة التحكم فى المطر وفصول السنة . ولكن المسرحية تستخدم التناقض بين الصورتين لتؤكد فى النهاية أن هناك مشكلة واحدة لن ينجح الإنسان فى تخطيها أو حلها ، وهى مشكلة الموت الذى يقف خارج حدود العقل والمنطق والتكنولوجيا والأخلاق والقوانين الوضعية . ويتجلى هذا فى اللقاء الذى ينهى المسرحية بين القاتل المجهول (الذى قد يظهر أو لا يظهر على المسرح — كما يقول (يونسكو) فى الإرشادات المسرحية) ، والذى يرمز إلى الموت ، وبطل المسرحية (بيرانجيه) الذى يمثل فى هذه المسرحية ، وفى معظم مسرحيات يونسكو التى يدعى فيها البطل دائما « بيرانجيه » ، الإنسان ، أو Everyman . ومعنى هذا أن (يونسكو) يستخدم البعد الاجتماعى فى تأكيد فكرة شبه دينية ؛ إذ يصبح الموت فى مسرحيته هذه رمزا للقانون المطلق الثابت ، الذى تتضاءل أمامه أهمية الإنسان والتاريخ والفعل . ومع أن (يونسكو) يوظف مسرحه أحيانا للاحتجاج على بعض الأوضاع الاجتماعية ، وللانتقاد بعض العلاقات الإنسانية ، مثل انتقاد دكتاتورية السلطة التعليمية ، وعلاقة التلميذ بالمعلم فى « **الدرس** » مثلا ، أو الاحتجاج على آلية الحياة الحديثة ونمطيتها ، التى يفقد الإنسان فيها آدميته ، ويتحول إما إلى آلة أو إلى حيوان — كما نرى فى مسرحية « **الخرتيت** » — مع وجود هذا النوع من النقد الاجتماعى فى مسرح يونسكو ، فإن مسرحياته فى مجموعها تقدم تفسيرا دينيا لا اجتماعيا لعبثية الحياة .

ومن الجدير بالذكر أنه كلما ازداد وعى الكاتب العبثى بالبعد الاجتماعى ابتعد عن الرؤية العبثية ، وركز فى مسرحه على المشكلات التى يمكن أن يلعب فيها الإنسان دورا ، بدلا من المشكلات الميتافيزيقية التى يقف عاجزا حيالها . ويتضح هذا فى اتجاه (جان جينيه) مثلا إلى مسرحيات النقد السياسى فى مسرحية « **السود** » ، التى تهاجم التفرقة العنصرية ، ثم فى مسرحية « **الحواجز** » ، التى تهاجم الاستعمار الفرنسى فى الجزائر . كذلك يتضح هذا فى تحول واحد من أشهر كتاب العبث وهو (آرثر أداموف) من الرؤية الدينية — العبثية (أى التى تؤكد أهمية العقيدة عن طريق تصوير عبثية الحياة فى غيبتها) إلى الإيمان بالشيوعية(٤٦) ، أى تحوله من البكاء على غياب المطلق إلى رؤية علمانية تؤكد فاعلية الإنسان التاريخية .

ويرى بعض النقاد أن الكاتب المسرحى الإنجليزى الشهير (هارولد بنتر) ينتمى إلى تيار العبث فى المسرح ، بل إن (بنتر) نفسه قد اعترف فى أحد أحاديثه بتأثره المباشر (بصمويل بيكيت) . غير أن (بنتر) يختلف عن (صمويل بيكيت) اختلافاً مهماً ؛ فقد أدخل (بنتر) إلى مسرحه البعد الاجتماعى الذى تجاهله (بيكيت) تماماً ؛ فهو لا يصور شخصياته فى فراغ — كما يفعل (بيكيت) — بل يضعها فى الزمان الحاضر وفى بيئة اجتماعية محددة ، بل يحدد الطبقة الاجتماعية التى تنتمى إليها كل شخصية . كذلك فأبطال (بنتر) ليسوا رموزاً للإنسان بل شخصيات متفردة محددة . وفى حين يوظف (بيكيت) مسرحه لخلق تجربة دينية — عبثية (بالمعنى الذى حددناه آنفاً) من خلال سخريته من عبثية اللغة ، يوظف (بنتر) الإطار الاجتماعى واللغة فى مسرحة للغوص فى وجدان شخصياته ، وتجسيد حالاتها النفسية والشعورية ، وكشف عزلتها ومعاناتها ، وإحساسها بالإحباط . فمسرح (بنتر) مسرح نفسى فى الدرجة الأولى ، يركز أساساً على الحالات النفسية والمشاعر التى تصاحب العلاقات الإنسانية . ففى مسرحية « **الخادم** » نجد (بنتر) يستخدم العلاقة الاجتماعية بين السيد والعبد ليقدم دراسة فى سيكولوجيا الغزو والتسلط النفسى من ناحية ، وفى سيكولوجيا الخضوع والعبودية النفسية من ناحية أخرى . وقد يفسر البعض المسرحية تفسيراً فرويديا فيرى فى الخادم « الأنا السفلى » التى تنجح أخيراً فى قهر « الأنا العليا » — متمثلة فى السيد — وفرض سيطرتها عليها . وقد يرى البعض فيها نبوءة بانهيار النظام الطبقى وانتصار الطبقة العاملة على الأرستقراطية العاطلة ؛ وقد يرى فيها آخر هجوماً ملتوياً على الطبقة العاملة ، حيث إن تصوير (بنتر) للخادم هو أبعد ما يكون عن التعاطف . ولكن المهم هو أن فكرة الغزو والاستعمار النفسى تتردد دائماً فى مسرح (بنتر) من مسرحية إلى أخرى . ففى مسرحية « **حفلة عيد الميلاد** » مثلا يتعرض البطل (ستانلى) فى منفاه المختار بأحد الفنادق الصغيرة فى مدينة ساحلية لغزو مرعب من قبل شخصيتين غامضتين هما (جولد برج) و (ماكان) اللذين يقومان باستجوابه بطريقة تشبه طريقة « الجستابو » ، تنتهى بأن يصاب (ستانلى) بشبة انهيار عصبى . وتنتهى المسرحية بأن يصطحب (جولد برج) و (ماكان) (ستانلى) إلى مكان غير معلوم ليقوم بعلاجه شخص مجهول « ذو حيثيات ومؤهلات » ، يدعى (مونتى) . وفى مسرحية « **أيام زمان** » ، تأتى الصديقة (كيت) من الماضى لتغزو حياة الزوجين (ديلى) و (أنّا) ، وتحاول الاستحواذ على صديقتها القديمة (أنّا) بدعوى الصداقة والولاء النفسى . وفى مسرحية « **العودة إلى البيت** » يأتى الابن (تيدى) من أمريكا لزيارة أسرته بإنجلترا حتى يعرف زوجته (روث) بهم . وتنتهى المسرحية برحيله وحده ، وبقاء (روث) لترعى العائلة التى سيطرت عليها سيطرة كاملة ، بحيث لم تعد تستطيع الحياة بدونها . ورؤية (بنتر) تتلخص فى أن الفرد يتعرض دائماً فى كل دقيقة إلى محاولات الغزو والقهر ، ويحاول دائماً أن يردها ، وأن يجد لنفسه ركناً آمناً مستقلاً ، ولكن دون فائدة . ورؤية (بنتر) تقترب فى هذا من مقولة (سارتر) الشهيرة بأن « الجحيم هو الآخرون » ؛ وهى رؤية هروبية فى صميمها ، برغم أنها تدين جميع أنواع القهر الفكرى ، ومحاولات القولبة التى يتعرض لها الفرد فى العصر الحديث . إن خطورة عبثية اللغة ، كما تتضح فى مسرح (بنتر) ، تكمن فى أنها أصبحت سلاحاً خطيراً حين فقدت معناها ؛ إذ يمكن تطويعها لخدمة أى هدف ، ولفرض السيطرة ، ويمكن

استخدامها سلاحاً أعمى فى عمليات القهر النفسى والفكرى . وهذا ما يتضح بجلاء فى مشهد الاستجواب العبثى ، الهزلى المخيف ، فى مسرحية « حفلة عيد الميلاد » . إن (بنتر) فى مسرحه يكشف أن غياب المطلق لم يحرر الإنسان من العبودية الفكرية ، ويضمن له حرية القول والفكر والفعل ؛ فقد ظهرت فى العصر الحديث ألوان جديدة من القهر الفكرى ، تتقنع كلها بقناع المطلق ، وتستخدم اللغة الفاسدة سلاحاً إرهابياً ، وتعاقب الفرد إذا اختلف عنها . إن (بنتر) يرى أن المطلق الدينى القديم قد حل محله مطلق جديد هو النظام الاجتماعى الذى يستعبد الفرد . وفى هذا يختلف (بنتر) كل الاختلاف عن مسرح (بيكيتْ) الذى يرى ضياع الفرد فى غيبة السلطة الدينية .

ولم يكن (بنتر) الكاتب الوحيد الذى تأثر بالنظرة الحديثة للغة بوصفها نظاماً تعسفياً من العلامات والعلاقات التى تفرز معناها بصرف النظر عن الواقع ، وفى انفصال تام عنه ؛ تلك النظرة التى روجت لها « البنيوية اللغوية » وفلسفة (ڤتجنشتاين) اللغوية . لقد رأى (بنتر) أن عبثية اللغة وخطورتها تكمنان فى انفصالها هذا عن الحياة ، وجعل من هذا النظام اللغوى التعسفى القائم بذاته ــ كما طرحه (سوسير) و (ڤتجنشتاين) ــ فى مسرحه رمزاً لجميع النظم التعسفية القهرية التى تحاول السيطرة على الإنسان وتحويله من « فاعل » إلى « مفعول به » . وإذا كان (بنتر) يهاجم الفلسفة اللغوية الحديثة ضمناً ، فإن (توم ستوبارد) يسخر منها صراحة . ففى أحدث مسرحية له وهى « الشىء الحقيقى » (١٩٨٢) يقول « ماكس » لزوجته « شارلوت » فى معرض الحديث ــ فى جملة اعتراضية ــ ما معناه أن البشر ينظرون إلى قواعد اللغة بوصفها مقدسات ، فى حين يتجاهلون تماماً مذابح الحيتان التى تهدد هذا النوع بالانقراض ، والتى ترتكب فى سبيل الربح والتجارة : « فلنحفظ قواعد اللغة ! وليهلك جميع الحيتان ! »[٤٧] . وكان (ستوبارد) قد كتب فى عام ١٩٨٠ مسرحيتين قصيرتين تمثلان نوعاً من الإعداد التجريبى لمسرحيتى هاملت وماكبث ، حاول فيهما أن يطبق نظرية (ڤتجنشتاين) اللغوية فى انفصال اللغة واستقلالها عن الواقع ، وقال صراحة فى مقدمته المنشورة إن إعداده يعد ترجمة مسرحية لجزء من كتاب (ڤتجنشتاين) المسمى « أبحاث فلسفية » . ففى المسرحية القصيرة التجريبية المعدة عن مسرحية هاملت يحاول (ستوبارد) اختراع لغة جديدة وتدريب المتفرج عليها ، ليدلل على انفصال اللغة عن الواقع ؛ فهو مثلاً يجعل كلمة « مكعب » تستخدم بمعنى « شكراً » ، وكلمة « لوح » تستخدم بمعنى « جاهز » ، وكلمة « كتلة » تستخدم بمعنى « التالى » . . وهلم جرا . والمسرحية لا تزيد عن كونها مجرد « دعابة » مسرحية . ويقول (ستوبارد) صراحة فى المقدمة : « لقد استهوتنى فكرة أن أكتب مسرحية يضطر فيها المتفرج إلى تعلم لغة جديدة ، هى اللغة التى كتبت بها المسرحية . وهذه هى حدود هذه التجربة المسرحية »[٤٨] . أما الإعداد القصير لماكبث (الذى يصر (ستوبارد) على ضرورة تمثيله مع المسرحية الأولى ــ حيث إن كلتا المسرحيتين تكمل إحداهما الأخرى) فهو يتخطى حدود الدعابة والسخرية من الفلسفة اللغوية ؛ فالمسرحية الثانية تتضمن نوعاً من التعليق السياسى ، وهجوماً على سياسة القهر الفكرى التى مارستها السلطات فى تشيكوسلوفاكيا على المفكرين بعد سقوط حكومة (دوبتشيك).ويهدى ستوبارد هذا الإعداد القصير الغريب إلى الكاتب المسرحى التشكيلى (باڤيل كوهوت) ، الذى مُنع من الكتابة فى حقبة التطبيع (أى العودة بتشيكوسلوفاكيا إلى المسار الاشتركى الصحيح) التى تلت حكم (دوبتشيك) . وفى محاولة التغلب على قرار المنع هذا ، وممارسة النشاط المسرحى بعيداً عن عيون السلطات ، أنشأ (كوهوت) بالاشتراك مع الممثل (باڤيل لاندوفسكى) ــ الذى منعته السلطات كذلك من التمثيل لنشاطه السياسى ــ فرقة مسرحية سرية ، تقوم بالتمثيل فى المنازل بأقل الإمكانات . وكانت ماكبث هى إحدى المسرحيات التى أعدتها هذه الفرقة إعداداً قصيراً يستغرق ٧٥ دقيقة . وقد أوحى هذا الإعداد لستوبارد بفكرة المسرحية ؛ فهى تصور فرقة كوهوت ولاندوفسكى وهى تحاول تمثيل نسخة مختصرة لمسرحية ماكبث فى منزل سيدة مولعة بالفنون ، ثم يصل مفتش البوليس الذى يحاول إيقاف العرض ، ثم تدخل شخصيات تتكلم اللغة الجديدة التى درب (ستوبارد) المتفرج على فك طلاسمها فى مسرحيته السابقة المعدة عن هاملت ، بحيث تختلط هذه اللغة الجديدة باللغة العادية وبلغة شكسبير . ويوظف (ستوبارد) هذا الخليط الفكاهى المجنون للتعليق الساخر على الديكتاتورية السياسية ، واللغة ، بل الفن أيضاً .

ولم يكن (ڤتجنشتاين) هو الفيلسوف الوحيد الذى عرض (ستوبارد) له فى مسرحياته ؛ ففى مسرحية البهلوانات نجده يسخر من فلسفة (جورج مور) الأخلاقية النفعية . أما بطل المسرحية فهو أستاذ فلسفة ، يظل طوال المسرحية حبيس غرفة مكتبه ، وحبيس مشكلات فلسفية من النوع الذى تعرض له (جورج مور) . أما زوجته فهى ممثلة معتزلة ، تعانى من توتر عصبى ، وتظل طوال المسرحية حبيسة حجرة نومها ، وحبيسة ذاتها . وينتهى بها الأمر إلى ارتكاب جريمة قتل . ومعنى هذا أن كلا من البطل والبطلة يعيش فى انفصال تام عن الواقع الذى يراه المتفرج مجسداً على شاشة (تمثل شاشة التلفزيون) تعرض مشاهد من حرب فيتنام . وهكذا يؤكد (ستوبارد) انفصال الفلسفة عن الواقع ، ويدينها لهذا السبب . وفى كل مسرحيات (ستوبارد) يلمح القارىء هذا الانفصال ــ أى انفصال اللغة والفلسفة عن الواقع .

وفى النمسا تأثر الكاتب المسرحى (بيتر هاندكه) بآراء (ڤتجنشتاين) حول قدرة اللغة على تكبيل حرية العقل . لقد قال (ڤتجنشتاين) إن اللغة تحاول دائماً أن تضلل الإنسان وتسلب لبه بسحرها ، وإن جميع المعضلات الفلسفية هى معضلات لغوية فى أساسها ، يمكن حلها عن طريق التحليل اللغوى ، لاكتشاف القوانين التى تنظم عمل اللغة بحيث نستطيع فهمها . أى أن المشكلات الفلسفية التى حيرت الإنسان على مر التاريخ لا يمكن حلها فى أى اكتشافات جديدة ، بل فى إعادة ترتيب ما لدينا من أفكار وصياغته . وقد شبه (ڤتجنشتاين) الفيلسوف بالطبيب الذى يحاول أن يخلص العقل الإنسانى والمسائل الفلسفية من آفات اللغة وعللها[٤٩] .

وفى حديث أدلى به (هاندكه) إلى إحدى الصحف فى عام ١٩٧٠ نجده يردد الأفكار نفسها ؛ فهو يقول إن أول خطوة نحو الوعى الحقيقى هو أن يتعلم الإنسان أن يشعر بالغثيان أمام اللغة ، حتى يتخلص من تأثيرها وسطوتها على فكره . ثم يعود فيؤكد أن هدفه

بوصفه كاتباً مسرحيا هو أن يكشف كيف تمثل اللغة حائلاً بين الإنسان والإنسان ، وبين الإنسان والعالم . وهو يؤكد أن اغتراب الإنسان هو نتيجة لوقوعه أسير الأنماط اللغوية المستخدمة ، التى تكبل روحه وعقله ، وتعزله عن عالمه . و (هاندكه) جزء من تيار مهم فى الأدب الألمانى ، تأثر بأبحاث (فتجنشتاين) الفلسفية فى العلاقة بين اللغة والواقع ، وفطن إلى قدرة اللغة على التزييف والقهر الفكرى . لذلك فهو يحاول فى مسرحياته أن يحرر الكلمات من براثن التقاليد الأدبية والدرامية اللغوية التى زيفتها زمناً طويلاً وأعطتها دلالات عاطفية وأخلاقية لا تنتمى إليها فى الواقع . ومن ثم كانت مسرحياته تدور حول استخدام الإنسان للغة ، وتأثير اللغة على الإنسان . فهى لا تنطلق من افتراض أن اللغة أداة توصيل شفافة ، تنقل إلينا حقائق موضوعية قائمة فى العالم حولنا وخارجنا ، بل تنطلق من فكرة ضرورة البحث فى طبيعة اللغة ، وفى علاقة الإنسان باللغة التى يستخدمها ، وبأسلوب تعبيره اللغوى عن نفسه .

وباستثناء مسرحية صامتة (مايم) واحدة ، كتب (هاندكه) عدداً من المسرحيات التى تدور كلها حول طبيعة اللغة ، وتحاول أن تقدم إلينا فى صورة درامية القوانين النحوية التى تتحكم فى لغتنا ، ومن ثم فى طريقة تفكيرنا . إن الإنسان ــ فى رأى (هاندكه) ــ يكون صورته عن العالم من خلال الأشكال والأنماط اللغوية الموروثة ، وإن هذه الأنماط بدورها تفرض عليه أفكاراً ، ومعانى ، وحالات شعورية ، ليس هناك ما يبررها من واقع تجربته ، وإن هذه الأفكار والمشاعر ، التى تفرزها الأنماط اللغوية فى وجدانه وعقله ، تدفعه إلى أفعال لم تكن فى حسبانه .

وفى أولى مسرحياته الطويلة التى أسماها ، « كاسبار » استخدم (هاندكه) قصة حقيقية غريبة ، أثرت فى عدد كبير من الشعراء والكتاب عندما ظهرت إلى النور عام ١٩٢٨ . والقصة هى أن السلطات فى مدينة « نورمبرج » عثرت على شاب حديث السن ، يتجول على غير هدى فى شوارع المدينة فى حالة شديدة من الذعر والهزال . وعند استجوابه وجد أنه لا يعرف من اللغة إلا بضعة جمل قليلة ، وعندما قدموا له الطعام رفض أن يتناول أى شىء سوى الخبز والماء . وعهدت به السلطات إلى شخص لرعايته ، ثم مات بعد خمس سنوات . ويستخدم (هاندكه) هذه القصة الحقيقة فى مسرحيته ليقول بطريقة درامية إن اكتساب اللغة التى يتصور الجميع أنها ضرورة إنسانية ، وما يفرق الإنسان عن الحيوان ، هو فى حقيقة الأمر أول خطوة على طريق يقود الإنسان إلى الدمار . وتبدأ المسرحية بأن يظهر (كاسبار) على المسرح وهو يرتدى قناعا يحمل تعبيراً بالدهشة البالغة . ويراه المتفرج وهو يحاول أن يتعلم المشى ، ويتعثر كما يتعثر طفل صغير ، ثم وهو يحاول الكلام وتتعثر الحروف والكلمات التى لا يفهم معناها فى فمه . ويرى المتفرج ثلاثة من « الملقنين » الذين يحاولون تلقينه فنون الحديث ، ويجعلونه يردد بعدهم كلمات وجملاً بطريقة آلية . والجمل التى يلقنها الملقنون لكاسبار تمثل مجموعة من التعاليم الاجتماعية ، الهدف منها محو شخصية (كاسبار) المتفردة ، وتلقينه درساً فى كيفية استخدام اللغة « لخلق حاجز بين الإنسان والعالم » ، وللتخلص من كل التناقضات ، وفرض النظام على كل شىء . وأخيراً ، وبعد كثير من التخبط والتعثر ، يتمكن (كاسبار) من فهم المبدأ الأساسى الذى يحكم تكوين الجملة ــ وهو إيجاد علاقات بين الكلمات ، توحى بوجود علاقات بين عناصر العالم ؛ أى كيفية إضفاء ترابط منطقى زائف عن طريق قواعد النحو واللغة على عالم يفتقد الترابط المنطقى والسببية المنطقية . وأخيراً ينجح الملقنون فى تعليم (كاسبار) كل « الأنماط اللغوية التى يجب أن يتسلح بها الإنسان المتحضر فى صراعه مع الواقع والحياة » .

وبعد أن يتعلم (كاسبار) أن اللغة هى قوة تمكنه من السيطرة على الأشياء ، ومن تطويع الواقع لخدمة مصلحته ، يكتمل تعليمه ، ويعلن الملقنون أنه قد أصبح مخلوقاً اجتماعياً صالحاً . وهنا تبدأ مرحلة التدمير . فكاسبار يحس بأن الأنماط اللغوية تخنق أفكاره وقدراته الإبداعية . وهو يبدأ فى محاولة تطويع اللغة ، ولكن اللغة نظام صارم لا يسمح للفرد بأن يتدخل بالتغيير فى قواعده ؛ إنه نظام مستقل ، له حياته الخاصة ، وقانونه ومنطقه الخاص ، وعلى الفرد أن يطيعه . ولا تنجح كل محاولات (كاسبار) فى تأكيد فرديته وذاتيته إلا فى إنتاج صور متكررة منه ، تملأ خشبة المسرح ؛ أى أن كل محاولة للإبداع والتفرد تخنقها اللغة ، فيتحول الإبداع إلى تكرار للنمط . وفى النهاية يموت (كاسبار) بعد أن يدرك أن الملقنين الذين علموه كيف يكون مخلوقاً اجتماعياً لم ينجحوا فى حقيقة الأمر إلا فى قهر ذاته المتفردة ، وقتل روحه وملكة الإبداع فيه ، وتحويله إلى نمط اجتماعى من السلوكيات والجمل .

إن مسرح (هاندكه) مسرح فكرى فى أساسه ، لا يلتزم بالقواعد الدرامية الأرسطية ، من حبكة وشخصيات وصراع متصاعد إلى ذروة ونقطة تحول وتطهير أو تكشف .. وهلم جرا ؛ إنه مسرح يستخدم العناصر المرئية والسمعية فى المسرح لتجسيد فكرة ما تجسيداً مسرحياً يحمل قدراً كبيراً من الإلحاح على الوعى بأهمية الفكرة لحياة الإنسان . والفكرة هى أن الأنماط اللغوية والحضارية تحجب عنا حقيقتنا وحقيقة العالم ، وتحمينا من عناء التجربة والاستكشاف ، وتحيلنا إلى أنماط متكررة لا روح فيها ولا حياة ولا تفرد ولا إبداع .

وتتجلى موهبة (هاندكه) المسرحية فى قدرته على تجسيد أفكاره تجسيدا مسرحيا ملموسا ، يحول الفكرة من مفهوم مجرد إلى حقيقة مسرحية ملموسة ، بحيث تتوحد الفكرة مع وسيلة التعبير المسرحية عنها . فهو مثلا عندما يريد أن يقول لنا إن فكرة الإنسان بما هو مخلوق اجتماعى هى فكرة زائفة تزيف حقيقة الإنسان ، فإنه لا يقولها لنا مباشرة ، بل يجعل (كاسبار) يظهر على المسرح مرتديا قناعا مسرحيا صارخا ، وملابس تشبه ملابس المهرجين فى السيرك ، بحيث يوحى إلينا مظهره بفكرة التمثيل والزيف والاصطناع الذى يجافى الحقيقة . والمسرحية بأجمعها تؤكد لنا من خلال طريقة العرض المبالغة المفتعلة التى لا تحمل أى قدر من الإيهام المسرحى ، أن عملية تحويل الفرد إلى مخلوق اجتماعى هى عملية مسرحية زائفة ومفتعلة . لقد رفض (هاندكه) تماما فكرة أن الدراما هى محاكاة للواقع أو تصوير له ، وأكد فكرة مسرحية العرض المسرحى . فالعرض المسرحى ينبغى ألا يوهم المتفرج بأن مايراه حقيقة ، أو شريحة من الواقع ، أو تجربة عالمية . إن المسرح يكشف للمتفرج كيف تستطيع مجموعة من التقاليد اللغوية والفنية والسلوكية أن تخلق وهما زائفا بالواقع ، وأن تحول فردا حقيقيا إلى نمط زائف ــ كما تفعل اللغة والتقاليد الاجتماعية بنا خارج

المسرح . إن (هاندكه) يستخدم المسرح لا ليكشف للمتفرج عن طبيعة العالم الحقيقية خارج المسرح ، بل لينبهه إلى مسرحية المسرح ، ويجعله واعيا بكل أساليب الإيهام والإقناع والقولبة التى تستخدمها الدراما ، بحيث يصبح قادرا على مقاومتها والتغلب عليها ، سواء فى عالم المسرح أو فى العالم خارج المسرح . إن (هاندكه) يقول للمتفرج صراحة إن المسرح لعبة لها قواعدها وليس ممثلا للحقيقة ؛ وكذلك فاللغة ، والسلوكيات الاجتماعية ، هما أيضا لعبة تفرض قوانينها على حياته وتزيف حقيقته . لقد اعتقد (هاندكه) أن المسرح لا ينبغى له أن يقدم للمتفرج صورة للحياة ، ويوهمه بصدق هذه الصورة ، بل يجب أن يكشف له زيف كل الصور التى تقدمها إليه اللغة والتراث والمجتمع عن الحياة . ويحاول (هاندكه) فى كل مسرحياته أن يشرك المتفرج إيجابيا معه فى عملية التكشف هذه ، بحيث يخرج المتفرج من المسرح وقد ازداد وعيه باللغة التى يسمعها والتى يستخدمها ، بأوجه قصورها ، وقدرتها على التزييف ، وأنماطها المتكررة التى تقولب تجربته وأفكاره بصورة غير محسوسة .

وقبل مسرحية كاسبار كتب (هاندكه) مسرحيتين قصيرتين هما **« إهانه المتفرجين » ، « واتهام الذات »** . وكلتا هاتين المسرحيتين تعتمد فقط على الكلام ؛ فليس هناك ديكور ، أو شخصيات ، أو حتى حوار مسرحى بالمعنى التقليدى . ففى المسرحية الأولى يقف أربعة أشخاص على المسرح ويشرعون فى الحديث دون توقف ، دون أن يكون حديثهم حوارا بالمعنى المفهوم . وهم يؤكدون للمتفرج أنه لن يجد هنا عرضا مسرحيا ، أو تصويرا للحياة ، أو دراما خيالية ، أو واقعية من أى نوع ، أو تمثيلا لحادثة مضت ، أو شخصيات ، أو قصة ؛ لن يجد المتفرج إلا خشبة المسرح العارية ، واللغة التى سيكشف المؤلف عن طبيعة العملية الدرامية المصطنعة التى تدور داخل بنائها المحكم المنفصل عن الواقع . وبعد هذا تؤكد إحدى الشخصيات للمتفرجين أنهم هم موضوع المسرحية ، وأن هدف المسرحية هو أن توقظ لديهم الوعى بأنفسهم . ثم تشرع الشخصيات بالتبادل فى إمطار المتفرجين بسيل من النعوت والصفات التى يمثل بعضها شتائم واتهامات عقائدية ، ويمثل البعض الآخر ألفاظ مديح طنانة ، وكليشيهات تعظيم ، وتوصيفات لمواقف فلسفية .. بحيث تختلط جميعها بصورة تبعث على الدوار والغثيان والرغبة فى أن تصمت اللغة إلى الأبد .

وفى المسرحية الثانية **« اتهام الذات »** ــ وهى مثل الأولى مقطوعة لغوية صرف ــ يسرد لنا رجل وامرأة (لا يظهران على خشبة المسرح) قصة اكتساب الفرد للغة ، وكيف تقوم اللغة بدورها بفرض صورة زائفة للعالم على هذا الفرد . والمسرحية تتكون من مجموعة من الكليشيهات والتعبيرات الشائعة ، وتصاريف الأفعال والقواعد المنطقية والنحوية ، لتؤكد فى النهاية أن اللغة تزيف الفرد والعالم . ويعكس (هاندكه) فى واحدة من أهم مسرحياته وهى **« الرحلة عبر بحيرة كونستانس »** الآية الأرسطية تماما . ففى حين قال أرسطو إن الفن يحاكى الحياة ، يؤكد (هاندكه) فى هذه المسرحية أن الحياة تحاكى الفن ؛ بمعنى أن الإنسان يتعامل مع الحياة من خلال عدد من التقاليد والقواعد الزائفة المصطنعة ، كما يفعل الممثل على خشبة المسرح . فكل إنسان فى الحياة يرسم له المجتمع دورا محددا ينبغى أن يلتزم به ، وتفرض عليه اللغة قوالب وأنماطا وكليشيهات ينبغى أن يستخدمها ــ تماما مثل الممثل . لقد شبه (شكسبير) فى مسرحياته مرارا وتكرارا الحياة بالمسرح ، وكان يقصد بهذا التشبيه أنها وهم عارض لا يلبث أن تدركه حقيقة الموت . ولكن (هاندكه) يستخدم الاستعارة نفسها ليؤكد زيف الأدوار التى يفرضها المجتمع علينا ، واللغة التى نتكلمها ، والأفكار التى نُوَرَّثها . إن مسرح (هاندكه) يصور أساسا الهوة التى تفصل اللغة عن الحقيقة ، والأفعال عن المعانى التى نعطيها لها . وفى هذا يعد مسرح (هاندكه) أوضح تطبيق درامى لنظريات الفلسفة اللغوية الحديثة .

وفى أعمال كل من (بنتر) ، و (ستوبارد) ، و (هاندكه) ، يلمح القارىء العلامات الأساسية التالية :

١ - **التشكك فى الأنماط اللغوية** بوصفها ممثلة لنظام قهر وتسلط ، وسلاحا خطيرا تستخدمه السلطة الاجتماعية لاستلاب عقل الإنسان وفرض أنماط من السلوك والتفكير عليه ، تتفق ومصلحتها . ويتبع هذا النظر إلى اللغة بوصفها نظاما مصطنعا لا يعبر عن الواقع بقدر ما يسعى لقولبته .

٢ - **استخدام عنصر الكوميديا** ، أو الضحك فى المسرح على أساس أن الضحك ، أو الإحساس الكوميدى ، يعتمد على شحذ وعى المتفرج النقدى لإدراك مفارقة ، أو تناقض ، بين عنصرين . فالكوميديا ، على عكس التراجيديا ، لا تجعل هدفها استلاب عقل المتفرج ووجدانه لمصلحة رؤية معينة للعالم ، تقدمها إليه ، وتوهمه بأنها رؤية عالمية حقيقية .

٣ - ويتبع هذا **تأكيد مسرحية الفن المسرحى** ، والطبيعة المصطنعة للدراما . فالدراما لا تصور الواقع أو تحاكيه ، وإنما تفحصه فحصا نقديا لتبين لنا أن صورتنا عن الواقع ماهى فى حقيقة الأمر سوى تكوين مصطنع يخضع لمجموعة من التقاليد اللغوية والفكرية والاجتماعية . والمسرح يكشف لنا زيف هذه الصورة عن طريق توعيتنا بطبيعة اللغة ، وبنسبية الأحكام والقيم .

وربما كان أشهر كاتب حاول أن يؤكد نسبية القيم والأحكام ، بل الرؤية الشاملة نفسها ، هو الكاتب المسرحى الإيطالى (لويجى بيراندلّو) ، الذى تخلص تماما فى مسرحه من أسلوب (أرسطو) فى التفكير والمسرحة . لقد رفض (بيراندلّو) نظرية أرسطو فى المحاكاة ، ورفض مبدأ المطلق ، أو القانون العالمى الثابت ، ورفض تماما مبدأ الإيهام المسرحى ونظرية التطهير ، وخلق مسرحا يعتمد على فكرة نسبية الحقيقة ، والمنظور المركب ، بحيث أصبح مسرحه يوصف بأنه مسرح تكعيبى ؛ أى أنه يحاكى النظرية التكعيبية فى الفن(٥٠) .

وأما الاتجاه الثانى فى المسرح الحديث ، الذى تأثر أساسا بما أسميناه فلسفات الفعل ، فيمثله أساسا التياران الوجودى والملحمى فى المسرح الغربى .

١ - **التيار الوجودى** : وأهم مايمكن أن نذكره عن الأدب الوجودى هو ميله « نحو التعميم والشعبية » ، كما يقول الدكتور (عبد الفتاح الديدى) . ويضيف الدكتور (الديدى) قائلا : « ولذا يمتاز هذا الأدب بصفة التأثير ، ومحاولة تغيير الأوضاع ، وإحداث الانقلابات بين الجموع . وصار الأدب فى مفهوم أصحابه أداة من الأدوات

الاجتماعية ، وعاملا من عوامل النهوض بالناس . . . وأخطر من هذا كله أن الأدب الوجودى ــ كالرسم الحديث ــ ينبع من عيون التأمل والنظر العقلى ، ولا يعتمد فى تأثيره على المحاكاة البلاغية ، ولا يقف على دعائم من التعبير اللغوى المنمق . ولذلك جاءت أعمال الوجوديين خالية من المحسنات اللفظية التى درج عليها الأقدمون فى عصور التقليد . . وليس معنى هذا أنهم كانوا يعتمدون على أدب الفكرة ، أو يصطنعون الفلسفة فى غضون تعبيرهم ، وإنما معناه أنهم كانوا يستوحون الفكرة العقلية عندما يكتبون قصصهم ورواياتهم ، وعندما يدبجون المقالات والمسرحيات . ولذلك تأتى آدابهم ترجمة لأساس نظرى ، وتيسيرا لخطرة ذهنية . فأدب الوجوديين يحيل الفكرة إلى واقع حسى ملموس ، وينزل بالبادرة إلى مجال الحياة البسيط»(٥١) .

وإذا ركزنا على المسرح فى ظل النظرية الوجودية وجدنا أن أهم الكتاب المسرحيين الوجوديين هما الفيلسوف الوجودى (جان بول سارتر) والكاتب الوجودى (ألبير كامى) . وأهم ما يميز أعمال سارتر المسرحية هو استخدامه للأسطورة اليونانية القديمة ــ على طريقة المسرح الإغريقى ــ لتأكيد فلسفة مناقضة تماما لفلسفة (أرسطو) . (فسارتر) يستخدم الأسطورة لا لترسيخ قوانين مطلقة مسبقة ، تملى على الإنسان طاعتها فى كل الظروف ، بل يستخدمها لتأكيد حرية الفرد فى اختيار أفعاله ، وفى فرض قيمه من خلال أفعاله . وربما لهذا السبب كان سارتر يكن قدرا كبيرا من الإعجاب للكاتب اليونانى (يوريبيديس) ؛ فقد ترجم له مسرحية نساء طرواده . وهو فى مقدمته لهذه الترجمة يفصح عن سر إعجابه بيوريبيديس حين يقول : ويدرك المرء أن (يوريبيديس) يستخدم الأسطورة ليهدمها ، ويورد سطوة الأقدار ليدحضها . إنه يستخدم العقائد التقليدية ليجعلها تبدو مضحكة (٥٢) .

ويستخدم سارتر فى أولى مسرحياته المسماة « الذباب » (١٩٤٢) أسطورة أورست ليدحض تفسير (إيسخيلوس) لها ؛ فهو يجعل أورست يقتل أمه كليتمنسترا لا طاعة منه لأوامر الآلهة ، بل فعلا فرديا اختياريا حرا ، يتحدى غضب الآلهة التى لم يكن أورست يؤمن بها . والمسرحية تمثل فى مجموعها عرضا دراميا للموقف الوجودى من العالم الذى يضع مسئولية الفعل والقيمة على الإنسان وحده . وتمثل مسرحية « الشيطان والإله الطيب » أضخم محاولات سارتر فى مجال المسرح لتجسيد بعض الأفكار الوجودية تجسيدا مسرحيا ، مستخدما بعض أساليب المسرح الرمزى . فالمسرحية تدور حول تفنيد جدوى فكرة الألوهية .

أما (كامى) فيبدأ تاريخه مع المسرح منذ عام ١٩٣٦ ، حين أسس فرقة مسرحية أسماها ، « مسرح العمل » فى أول الأمر ، ثم غير اسمها بعد ذلك إلى « مسرح العمل الجماعى » . وقام (كامى) بالإخراج والتمثيل فى هذه الفرقة ، وأعد لها مسرحية (إيسخيلوس) « بروميثيوس فى الأغلال » ، وكذلك مسرحية (مالرو) « زمان المهانة » . وفى عام ١٩٤٤ ألف أولى مسرحياته بعنوان « سوء تفاهم » ، ثم تبعها فى عام ١٩٤٥ بمسرحية « كاليجولا » . وتمثل مسرحية « سوء تفاهم » ترجمة مسرحية لآراء كامى التى عرضها من قبل فى رواية « الغريب » ، وفى مقالته عن أسطورة « سيزيف » ، التى تؤكد عبثية الوجود ، وانتفاء الهدف منه ، وتدحض تماما فكرة وجود معنى أو هدف أخلاقى مطلق خلف الوجود ، يعطيه معنى وقيمة . كذلك فى مسرحية كاليجولا نجد (كامى) يعرض لفكرة صراع الإنسان مع المستحيل (على منهج سيزيف) ، ويؤكد وحدة الإنسان وعزلته الميتافيزيقية ــ الوجودية . وفى عام ١٩٤٨ تعاون (كامى) مع (جان لوى بارو) فى إعداد روايته الشهيرة « الطاعون » للمسرح ، فى إطار فكرة المسرح الشامل ، وحولها إلى تعليق سياسى رمزى على حقبة الاحتلال النازى لفرنسا . وترجع أهمية المسرح الوجودى أساسا ــ برغم مباشرته الشديدة أحيانا ، وافتقاره إلى التجريب فى الشكل إلى حد ما ، وافتقاده عناصر الالتحام الدرامى أحيانا ــ ترجع أهميته إلى تأكيد قيمة الإنسان ، وقيمة الفعل ، ومبدأ حرية الاختيار ، ومبدأ المسئولية الأخلاقية ، بعيدا عن أى تهويمات ميتافيزيقية ، وبعيدا عن سيطرة فكرة المطلق .

٢ - **بريخت وتيار المسرح الملحمى** : ومع تأكيد الكتاب الوجوديين فى مسرحهم ضرورة الفعل ، فإن هذا التأكيد ظل منحصرا فى نطاق المضمون المسرحى ولم يتعداه إلى مجال الشكل الدرامى وأسلوب العرض . ولم يتحقق هذا الالتحام بين الشكل والمضمون فى إطار فلسفة تأكيد الفعل إلا على يدى (بريخت) ، الذى جعل من مسرحه ــ شكلا ومضمونا ــ دعوة إلى الفعل والتغيير . ولا يغالى البعض حين يصفون (بريخت) بأنه أهم منظر للمسرح والدراما منذ (أرسطو) . فالنظرية الأرسطية ــ كما رأينا ــ فرضت هيمنتها على المسرح على مدى قرون طويلة . ومع أن بعض الكتاب كانوا يعلنون ثورتهم عليها بين الحين والآخر ، فإن أحدهم لم ينجح فى أن يأتى بنظرية معارضة لنظريته ، تتمتع أولا وقبل كل شىء بالتكامل الفكرى . فنظرية أرسطو ــ كما أكدنا من قبل ــ ليست مجموعة من القواعد الفنية ، بل هى أساسا نظرة فلسفية ، تفرض نظرية درامية تساندها ؛ أى أنها نظرية أيديولوجية فى وظيفة الدراما وفى الشكل الدرامى الأمثل ، الذى يحقق هذه الوظيفة على أكمل صورة .

لقد ثار الداديون مثلا فى العشرينيات من هذا القرن على (أرسطو) والنظرة الأرسطية للدراما ، ونشروا إعلانا (مانيفستو) يرفض كل مبادئها ويهاجمها . ولكن احتجاج الداديين ظل احتجاجا سلبيا هداما ؛ إذ أخفقوا فى تقديم نظرية بديلة متكاملة فكريا وفنيا . ولذلك لم تفرز الحركة الدادية مسرحا بالمعنى المفهوم ، وكانت عروضهم ــ فى معظمها ــ إما احتجاجية هدامة ، أو مجرد هلوسة . كذلك تضمنت العبثية والسريالية نوعا من الثورة على النظرية الأرسطية ، ولكنهما ــ برغم ذلك ــ احتفظتا ببعض من ظلال لفلسفة أرسطو ونظريته فى الدراما ، فأخفقت السريالية فى إنتاج حركة مسرحية متميزة ، وجاءت العبثية بنوع من المسرح يمثل صورة معكوسة من المسرح الإغريقى . لقد صورت العبثية الواقع الفاقد المعنى بصورة تنعى غياب البعد الميتافيزيقى ، فجاء مسرح العبث تعليقا حزينا ساخرا على غياب هذا البعد ؛ أى أن البعد الميتافيزيقى ظل ملحوظا فى مسرح العبث بسبب غيابه ، وأصبح غائبا حاضرا فى الوقت نفسه . وأما فى نظرية السرياليين ، فنجد أنهم جعلوا من العقل الباطن معادلا مساويا للبعد الميتافيزيقى ، بحيث اقترب مسرحهم من مسرح الرمزيين ، وأصبح الواقع المنطقى المحسوس فى نظريتهم هو الستار الذى يحجب الحقيقة

التى تكمن فى عالم ما فوق ، أو تحت ، أو بعد المادة . وفى حين أسمى الرمزيون هذا العالم عالم الحقائق الروحية ، أسماه السرياليون عالم الحلم والرؤى الباطنية ، التى لا يتدخل فيها الوعى . وكما جعل أرسطو من الإنسان عبدا لقوانين عالمية مطلقة ، فوق الإنسان وسابقة لتجربته ، ومحددة لمصيره ، جعل السرياليون الإنسان عبدا لذلك المطلق ، الخفى ، المجهول ، المسمى باللاوعى .

لقد أحدث (بريخت) ثورة حقيقية فى نظرية الدراما ، وأتى بنظرية عكسية تماما لنظرية أرسطو . وجوهر الخلاف بين أرسطو وبريخت يتلخص فى جملة (ماركس) الشهيرة ، التى أوردناها آنفا ، والتى تصف الفلسفة بأنها حصرت جهودها على مر الزمن فى الوصول إلى نظريات فى تفسير العالم بدلا من أن تحاول تغييره . لقد آمن بريخت بالماركسية بعد مرحلته الفوضوية الأولى ، وخلق نظريته المسرحية فى إطار الفكر الماركسى ، فجاءت لهذا مخالفة تماما لنظرية أرسطو . لقد قامت النظرية الأرسطية على مبدأ خدمة الأيديولوجيا السائدة وتدعيمها ، وجعلت من الفن محاكاة للحياة ؛ بهدف تأكيد صحة هذه الأيديولوجيا ؛ ولذلك فقد ركزت على ضرورة تقديم صورة منطقية واقعية ومقنعة عن العالم ، وأكدت مبدأ تعاطف المتفرج واندماجه وتوحده مع هذه الصورة . أما النظرية البريختية الماركسية فقامت على مبدأ محاولة هدم الأيديولوجيا السائدة ، والدعوة لأيديولوجيا جديدة . لذلك فقد أصرت على ضرورة مشاركة المتفرج إيجابيا فى العرض ، وعلى ضرورة إيقاظ وعى المتفرج النقدى بمسالب الأيديولوجيا السائدة فى تصويرها للواقع ، بحيث ينتبه المتفرج إلى ضرورة تغييرها ، وتستيقظ لديه الرغبة نحو الفعل الثورى بهدف التغيير . وفى سبيل تحقيق هذا الهدف الأساسى استن بريخت مجموعة من القواعد الفنية فى العرض المسرحى ، تشمل كل نواحيه (من ديكور وأسلوب تمثيل وشكل درامى) ، هدفها جميعا هدم مبدأ الإيهام والتعاطف الأرسطى ، وإثارة وعى المتفرج بغرابة واقعه الذى يقدمه العرض على خشبة المسرح وتناقضه ، وإثارة الرغبة فيه إلى تغيير هذا الواقع تغييرا جذريا ، بحيث يستبدل بالأيديولوجيا السائدة التى تفرز هذا الواقع المتناقض الغريب ، النظرية الماركسية التى ستزيل من عالمه عناصر الاغتراب . إن (بريخت) لم يكن مجرد فنان مجدد تجريبى فى مجال المسرح ؛ لقد كان بحق ــ كما كان يطلق على نفسه ــ فيلسوفا للمسرح ، خلق نظرية فنية فكرية متكاملة ، تغطى جميع أوجه العرض المسرحى ، سواء من ناحية النص أو التمثيل أو الديكور أو الأغانى والموسيقى ، وتشرح طبيعة التجربة المسرحية ووظيفتها وعلاقتها بألوان النشاط الإنسانية الأخرى . لهذا كان تأثير (بريخت) عريضا وواسعا على المسرح ، وأفرز مسرحه الملحمى فروعا كثيرة ، مثل المسرح الفقير فى أمريكا اللاتينية ، والمسرح الوثائقى فى أوروبا ، والمسرح البديل فى إنجلترا وأمريكا . وسواء اتفق المرء فكريا مع (بريخت) أم اختلف ، فلا يستطيع إلا أن يعترف بأنه كان الفيلسوف والكاتب المسرحى الوحيد الذى استطاع أن يقتلع النظرية الأرسطية فى الدراما من جذورها الأيديولوجية ، ليطرح تصورا فنيا وأيديولوجيا جديدا فى طبيعة الدراما ووظيفتها .

الهوامش والحواشى :

(١) انظر . E. Zeller, **Aristotle**, Vol. 1, p. 204.

(٢) انظر: B. Russell, **History of Western Philosophy**, Paperback edition, London, 1962, p. 95.

(٣) انظر : Wofgang Clemen, **English Tragedy Before Shakespeare**, Methuen, London, 1961.

(٤) انظر : Sir Edmund Gosse, 'Introduction', **Restoration Plays**, Everyman, London, 1968, p. ix.

(٥) انظر : Peter Burger, 'The Institution of Literature and Modernization', **Poetics**, vol. 12, No. 4/5, 1983, pp. 419-33.
(ترجم د. محمد عنانى هذه المقالة لمجلة فصول ـ يوليو ١٩٨٥) .

(٦) **Hamburg Dramaturgy**, No. 74, as quoted in **Literary Criticism**, by William K. Wimsatt Jr., and Cleanth Brooks, London, 1957, p. 365.

(٧) Peter Burger, **Op. Cit.**, p. 430.

(٨) **Literary Criticism**, p. 393.

(٩) انظر مقدمة كاوفمان لكتاب :
Existentialism from Dostoevsky to Sartre, New American Library, 1975, p. 10.

(١٠) الشاعر "Robert Southey" :
والنطق الحالى لاسم هذا الشاعر هو « ساذى » بدلا من النطق القديم « ساوذى » . وقد كتب هذا الشاعر فى بداية حياته الأدبية مسرحية ثورية هاجم فيها النظام الملكى وأيد الثورة الفرنسية ، وأسماها **Wat Tyler** ، ولكنها لم تنشر فى ذلك الوقت . وبعد ردته السياسية ، والتصاقه بالبلاط ، نشر خصومه السياسيون هذه المسرحية دون علمه ، فسبب له ذلك حرجاً شديداً مع أصدقائه الجدد . ومن الطريف أن هذا الشاعر كتب مرثية الملك جورج الثالث حين مات ، وبالغ فى مدح هذا الملك الظالم المجنون الى درجة استثارت حفيظة بايرون (خصوصاً أن ساذى هاجمه هجوماً مستتراً فى مقدمته للقصيدة) . فكتب بايرون قصيدة ساخرة ، محاكياً قصيدة ساذى شكلا ونظاماً عروضياً ، وأطلق عليها اسم قصيدة ساذى نفسه ، وكان «يوم الحساب» . وأشبع بايرون فى هذه القصيدة خصمه السياسى سخرية وتقريعاً ، بل جعل الشيطان نفسه ينفر منه لرداءة شعره ، حتى إنه يحمله مرة أخرى الى الأرض ، ويلقى به فى إحدى بحيرات شمال إنجلترا .

(١١) يتضح هذا فى عدد من الخطابات التى كتبها كيتس منذ عام ١٨١٨ وحتى موته عام ١٨٢١ . وقد وضحت Anne Barton هذه النقطة مؤكدة اقتراب فكر كيتس من فكر بايرون ، فى محاضرة ألقتها بجامعة « نوتينجهام » بعنوان « بايرون وميثولوجيا الحقيقة » :
'Byron and the Mythology of Fact', **Byron's Lecture Foundation**, University of Nottingham, 1968.

(١٢) انظر كتاب : Micheal R. Booth, **English Melodrama**, Longman, London, 1975.

(١٣) انظر الفصل الخاص بالرمزية فى كتاب « المدارس المسرحية المعاصرة » لكاتبة هذا المقال ، المكتبة الثقافية ــ الهيئة العامة للكتاب ــ القاهرة ــ ١٩٨٣ .

(١٤) **Literary Theory**, An Introduction, London, 1983, p. 131.

(١٥) Bertrand Russell,Op. Cit., p. 757.

(١٦) **Ibid.**, p. 781.

(١٧) **Ibid.**, p. 775.

(١٨) **Ibid.**, p. 771.

(١٩) المقالة منشورة فى كتاب **Existentialism From Dostoevsky to Sartre**, ed. with an Introduction by Walter Kaufman, p. 353.

(٢٠) للحصول على فكرة تفصيلية عن هذا التيار انظر : د . عبدالفتاح الديدى ، الاتجاهات المعاصرة فى الفلسفة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٥ .

(٢١) Eagleton, **Op. Cit.**, p. 47.

(٢٢) **Ibid.**, pp. 3 - 4

(٢٣) Geoffrey Strickland, **Sturcturalism or Criticism: Thoughts on How We Read**, Cambridge, 1981, p. 13.

(٢٤) **Ibid.**

(٢٥) **التحليل الاجتماعى للأدب** ، بيروت ، دار التنوير للطباعة والنشر ، ١٩٨٢ ، ص : ٦٤ .

(٢٦) **مشكلة البنية** ، القاهرة ، مكتبة مصر ، ص : ٤٨ .

(٢٧) **المرجع السابق** ، ص : ٤٨ .

(٢٨) Eagleton, **Op. Cit.**, p. 98.

(٢٩) **مشكلة البنية** ، ص : ٣٣ .

(٣٠) **المرجع السابق** ، ص : ٢٤ .

(٣١) **المرجع السابق** ، ص : ٢٥ ، ٢٦ .

(٣٢) **المرجع السابق** ، ص : ٢٨ .

(٣٣) **المرجع السابق** ، ص : ٢٨ .

(٣٤) Eagleton, **Op. Cit.** p. 113.

(٣٥) **مشكلة البنية** ، ص : ٢٠ .

(٣٦) Emile Benveniste, **Problemes de linguistique generale**, Gallimard, Paris, 1966, pp. 129-30.

(٣٧) Eagleton, **Op. Cit.**, p. 71.

(٣٨) **Ibid.**, p. 109.

(٣٩) **Ibid.**, p. 116.

(٤٠) **التحليل الاجتماعى للأدب** ، ص : ٤٠ .

(٤١) **Deconstructive Criticism: A Selection**, ed. with an Introduction by Dr. Abdel-Azim Suwailem, Cairo, Anglo - Egyptian Bookshop, 1984.

(٤٢) Eagleton, **Op. Cit.**, p. 148.

(٤٣) Christopher Butler, **Interpretation, Deconstruction, and Ideology**, Oxford, Clarendon Press, 1984.

(٤٤) Eagleton, **Op. Cit.**, pp. 135-36.

(٤٥) انظر مقدمة ترجمة مسرحية بيكيت « نص بلا كلمات » لكاتبة المقال ، مجلة القاهرة ، العدد الحادى عشر ، ١٦ أبريل ١٩٨٥ .

(٤٦) Martin Esslin, **The Theatre of the Absurd** (third revised edition), Penguin Book, 1982, pp. 92-127.

(٤٧) الجملة بالإنجليزية هى : .'Save the gerund and screw the whale' **The Real Thing**, London, Faber, 1983, p. 12.

(٤٨) Tom Stoppard, **Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth**, London, Faber, 1980, p. 8.

(٤٩) Passim. Wittgenstein, **The Philosophical Investigations, (Philosophische Untersuchungen)**, translated by G.E.M. Anscombe, Oxford, Basil Blackwell, 1953.

(٥٠) انظر الفصل الخاص « بالتكعيبية » فى كتاب المدارس المسرحية المعاصرة .

(٥١) الاتجاهات المعاصرة فى الفلسفة ، ص : ١٧٣ ، ١٧٤ .

(٥٢) Sartre, **Three Plays: Kean, Nekrassov, The Trojan Women**, translated by Ronald Duncan, Penguin Books, 1969, p. 289.

الخطاب الروائى بين الواقع والأيديولوجيا

محمد البـاردى

لقد أردت أن تكون مداخلتى خاصة بالخطاب الروائى الحديث ، دون الحديث عن الأجناس الأدبية الأخرى ، لأسباب عدة ، منها :

١ ـ أن الرواية تعد من الأجناس الأدبية المستحدثة فى الأدب العربى ؛ ولذلك كان من الطبيعى أن تتعدد وجوه إشكالياتها وتتعقد أيضا ؛ فتجربة « روائية » يقل امتدادها زمنيا عن القرن ، غير قادرة موضوعيا على مجاوزة كل الإشكاليات المطروحة .

٢ ـ أن ارتباط الرواية العربية شكليا بإنجازات الرواية الأوربية لا يسمح ـ تاريخيا ، وفى الوقت الراهن ـ بظهور نظرية روائية عربية ؛ وهذا من شأنه أن يعقد إشكالية الرواية العربية فى علاقتها بالمرجع الاجتماعى .

٣ ـ ومع ذلك فإن الرواية العربية بحكم طبيعتها الفنية ، بوصفها جنسا أدبيا حكائيا ، تبدو لنا أقدر الأجناس الأدبية على تمثل مظاهر الواقع الاجتماعى ، ومن ثم على تعميق إشكالية علاقتها به .

إن مصطلح « خطاب » الذى تبناه الملتقى (ابن رشيق الذى عقد بالجزائر خلال الفترة من ٤ إلى ٦ مايو ١٩٨٠) عن وعى لاشك ، يبطن مفهوما مشروطا بطرفين رئيسيين ، هما : الباث ؛ وهو الروائى ، والمتقبل ؛ وهو الناقد الأدبى ، والقارىء العادى ، والمؤلف الجديد أيضا . والطرفان محكومان بدورهما بشروط سوسيو ثقافية . وإذا كان موضوعنا متعلقا بالخطاب الروائى بين الواقع والأيديولوجيا فإننا نسعى إلى تحديد طبيعة هذا الخطاب من خلال هذين الطرفين المتجاورين اللذين يتجاذبانه .

ونحن نعتقد أن المسألة من بعض وجوهها مسألة منهجية فى الحديث عن المثلث : (خطاب روائى ـ مرجع ـ أيديولوجيا) ؛ فلئن سعت المناهج الشكلانية باختلاف اتجاهاتها منذ الثلث الأول من هذا القرن إلى عزل الخطاب الأدبى عن المرجع ، والنظر إليه على أنه مجرد قول مستقل خلق لذاته ، ويفهم بذاته ، لقد سعت المناهج الاجتماعية ، وهى أيضا متعددة الاتجاهات والمشارب ـ سعت منذ زمن طويل إلى تأكيد العلاقة التى يجب أن تكون قائمة بين الخطاب الأدبى والمرجع ؛ إلا أن الخلاف بين الاتجاهات داخل المنهج الواحد يطرح الإشكالية الحادة المتعلقة بطبيعة هذه العلاقة ونوعيتها . فالأدب ينبع من المجتمع ؛ تلك حقيقة نقبلها ، لكن كيف يتعامل الأدب مع المجتمع فذاك محل جدال وخلاف . لقد آمنت النظرية الوضعية (Le theorie positiviste) بالحتمية الرابطة بين الأدب والمرجع ؛ إذ ربطت كل تغير على مستوى المفاهيم الجمالية بالتغير الطارىء على مستوى القيم الاجتماعية . ولقد سعت المناهج الماركسية إلى مجاوزة هذا المفهوم للحتمية العلمية فى مفهوم مرتبط أو انعكاس ؛ وهو مفهوم العلاقة بين بنية المجتمع وبنية النص الأدبى . غير أننا فى مداخلتنا هذه سنجاوز هذه النظريات المعروفة نحو مقاربة اجتماعية جديدة للأثر الأدبى ، ومن ثم للأثر الروائى العربى .

ومن باب الأمانة العلمية أن نحيل على النظرية التى تقف وراء منهجنا فى معالجة المسألة ؛ ذلك أننا نرى أن نظرية التقبل ، وهى نظرية المدرسة الألمانية ، أو بالتحديد مدرسة Konstanz التى يعد هـ . ر . ياوس[1] Hans Robert Jauss واحدا من روادها ـ هذه النظرية تعد إضافة منهجية جديدة ، تفتح زاوية جديدة للمقاربة الاجتماعية . إن الأثر الأدبى الجديد لا يُتقبل ولا ينهض بمجرد تعارضه مع خلفية أشكال فنية أخرى فحسب ، ولكن بتعارضه مع خلفية تجربة الحياة اليومية . ولذلك فكل عمل روائى يتضمن جوابا عن سؤال ؛ وكل قارىء ـ سواء كان قارئا عاديا أو ناقدا أو مؤلفا جديدا ـ ينتظر جوابا من هذا العمل ؛ وهوبطريقة أو بأخرى يريد أن يعثر على هذا الجواب . ولكن أهم ما فى هذه النظرية هو أن صورة المتقبل وصورة التقبل للأثر الروائى نجدها مرسومة ـ فى أغلب الحالات ـ فى

الأثر نفسه ، من خلال علاقته بالآثار السابقة ، التى تتخذ مثالا أو سنة .

حينئذ ، وانطلاقا من هذه الفكرة ، يمكن أن نقول إن المتقبل يقوم بدور أساسى فى توجيه الخطاب الروائى فى حين أهملته الاتجاهات النقدية المختلفة . فالمقاربة الاجتماعية للخطاب الروائى يمكن إذن أن تكون من خلال تحليل هذا الدور على وجه الخصوص .

دور المتقبل فى توجيه الخطاب الروائى :

دور النقاد :

إن القراءة النقدية تعنى التأويل ، وهو عندنا ملء « المجال الأبيض » فى العمل الروائى . فالآراء الصادرة عن التأويل هى ـ فى أغلب الأحيان ـ غير قائمة فى النص بقدر تمثلها فى ذهن القارىء ، بخاصة إذا كان الأمر متعلقا بتلك الآثار الفنية المتكاملة . ولكن التأويل لا يستطيع دائما أن يتجرد من خلفيته الأيديولوجية . وهذا ما سنحاول تحليله ، معتمدين على ملتقى ابن رشيق الذى عقد بالجزائر خلال الفترة من ٤ إلى ٦ مايو ١٩٨٥ حول الرواية العربية بوصفه « وضعية نموذجية للتقبل » (١٩٨٠) .

يؤكد محمد برادة فى دراسته الجادة لثلاثة نماذج روائية ، محددا وظيفة الرواية ، أن الخطاب الروائى هو خطاب أيديولوجى تبشيرى ؛ فهو يقول « إن تميز الرواية بوصفها عملاً له استقلاليته الذاتية وبوصفها شكلا ينسب المضامين ويشخصها فى بنيات ورؤى متصارعة ، هو الذى يتيح تصوير مرحلة الإنسان العربى باتجاه الكشف عن الوعى القائم ، وعن المعوقات الحائلة دون نهوض وعى ممكن عند الطبقات الكادحة والمنتجة ، ليكون التغيير عميقا وشاملا ، يحرّر الإنسان العربى من الاستغلال والكبت والحرمان ، ويعتقه من عبادة الشخصيات ووطأة المحرمات »[٢] . وقد تبدو هذه الوظيفة عند بعض النقاد الآخرين رهينة الظروف الاجتماعية السياسية الخاصة بالمجتمع العربى ، ومندرجة ضمن الوظيفة العامة للأدب العربى المعاصر ؛ وهو « فى بلادنا مواجهة حامية صاخبة ؛ مواجهة مع الذات ومع المجتمع ومع السلطة » ، فى حين أن الأدباء « محاصرون يمشون على الحبال »[٣] . إنها إذن « مساهمة فى هذا الفعل الخلاق ، فى وجه محاولات الإجهاض والقهر والعسف التاريخى » . وحينئذ يظل التصنيف متأرجحا بين التصنيف وفق المدارس الأدبية المعروفة فى الغرب[٤] ، والتصنيف الأيديولوجى ، الذى يرى مثلا أن رؤية العالم فى رواية السبعينيات تنحصر ـ على وجه الخصوص ـ فى ثلاثة اتجاهات هى :

- الاتجاه الثورى ذو الرؤيا العلمية .
- الاتجاه المحافظ ذو الرؤيا المثالية المطلقة .
- الاتجاه الوجودى[٥] .

ثم كيف نفهم كذلك هذه المؤلفات التى تحمل عناوين على نحو « الأدب والأيديولوجيا فى سورية (١٩٦٧ ـ ١٩٧٣) » لبو على ياسين ونبيل سليمان[٦] ، أو « الرواية العربية فى رحلة العذاب »[٧] لغالى شكرى ، إن لم نرصد توجهها الأيديولوجى للرواية العربية المعاصرة .

إن الناقد العربى يصر على المفهوم الوظائفى للرواية ؛ لكن الوظيفة فى حد ذاتها تختلف من ناقد إلى آخر بحسب الانتماءات العقائدية ، والتصورات السياسية للحياة والمجتمع ؛ وهى بذلك تؤثر تأثيرا مهما على عملية التفسير والتأويل . فرواية « نجمة أغسطس » ـ على سبيل المثال ـ وهى لصنع الله إبراهيم ، ظلت محل جدل يبرهن الخلفية الأيديولوجية ، بين محمود أمين العالم وبطرس الحلاق . وقد تركز الخلاف حول دلالة « الآلة » فى هذه الرواية ، ودلالة « الوصف المسطح » والتشيؤ فيها ، واستخدام بعض تقنيات ما يعرف بالرواية الجديدة .

فلئن مال الحلاق إلى تفسير الرواية تفسيرا فنيا ودلاليا ، فرأى فى الآلة قوام السلطة ، بحيث تصبح الدلالة إذن دلالة حضارية ، لقد أصر محمود أمين العالم على أن الرواية « تعبر عن رؤية أو أزمة هذا المثقف العربى السأمان ، المرهق ، اليائس ، الرافض ، ولكنه كذلك الراغب عن الفعل » . وهكذا يصبح الخلاف بين الناقدين حول تفسير الرواية وتأويلها خلافا أيديولوجيا سياسيا .

لقد حدد محمود أمين العالم خلفية « الحلاق » الأيديولوجية على النحو التالى :

إن أزمة الواقع العربى هى أزمة حداثة، أزمة التقنية المقحمة علينا من عالم مغاير .

أزمة شكل حكم أقحم إقحاما فى مجتمع اعتاد على كل شىء سواه .

أزمة أعراف وقوانين جديدة من عالم مغاير ، أقحمت لتحل محل العرف القديم « الذى كان ينظم علائق المجتمع القديم ويعكس تصوراته لنفسه ومثله وأساطيره » التى تغذى ديناميكيته الخاصة . فهى إذن أزمة « الحكم والتصنيع » .

ـ الاتحاد السوفياتى هو مجتمع الآلة .

بيد أن محمود أمين العالم يرى أن الأزمة هى أزمة اجتماعية سياسية طبقية ، ترتبط أساسا بعلاقات الإنتاج . فهو يقول « ليست الأزمة فى مجتمعنا العربى ناجمة عن التصنيع المقحم ، وإنما هى أزمة حكم ، أو ، بتعبير أدق ، وضع طبقى سائد . ولهذا فالحكم ليس مقحما من الخارج إقحاماً مطلقا ، بل هو ثمرة أوضاع وعلاقات قوى داخلية اجتماعية » . ثم ينبرى مدافعا عن الاتحاد السوفياتى قائلا « من التعسف أن نضع تجربة الاتحاد السوفياتى على المستوى نفسه مع الأنظمة الغربية الرأسمالية ، بحجة استخدام تكنولوجيا واحدة ، على حد ما يقول كتاب اليمين الأوربى ، وبعض كتاب اليسار الفوضوى ، من أمثال ماركيوز وغيره »[٨] .

إن هذا المثال يؤكد أن المستقبِل الناقد يتعامل مع النص الروائى تعاملا أيديولوجيا وسياسيا فى غالب الأحيان . وجودة العمل الروائى قد ترتبط فى أحيان كثيرة بدلالته الأيديولوجية ؛ وبذلك نفهم مثلا اهتمام النقاد بالروائيين الذين يقترحون مضمونا أيديولوجيا واضحا . فروائى مثل حنّامينه تتهافت المجلاّت الأدبية على تحليل رواياته ، وعلى تقديمه للقراء بصفة غريبة .

غير أننا نلاحظ أن التقبل الأيديولوجى يحاول أن يجد مبرراته

بالاستناد إلى المرجع ؛ فالتأويل الأيديولوجى الذى ذهب إليه محمود أمين العالم فى تحليله لثلاث روايات مصرية (نجمة أغسطس لصنع الله إبراهيم ، ووقائع حارة الزعفرانى لجمال الدين الغيطانى ، يحدث فى مصر الآن ليوسف القعيد) يستند إلى علاقة هذه الروايات بالمجتمع ؛ فهو يؤكد هذه الفكرة قائلا : « على الرغم من الخصوصية الأدبية لهذه الروايات الثلاث فإنها معلولة لهذا الواقع التاريخى المحدّد ، أى ثمرة له وتعبير عنه ؛ ولا نفهم أبعادها فهما حقيقيا عميقا بغير استحضاره ، دون أن يجعل هذا منها استنساخا لهذا الواقع » .

وهذا ، برغم التوجه الأيديولوجى ، فإن مسألة المرجع مسألة قائمة فى الخطاب الروائى النقدى ؛ فمستوى الفن للفن والجمال للجمال على حد عبارة مبارك الربيع إذا صح أن يوجد فعلا مستقلا عن وظيفته لا يخالف قوانين الاشتراط .

والخطاب النقدى الروائى لم يستطع بعد الخروج من الإشكالية العويصة الكامنة فى مفهوم الاشتراط فى حد ذاته ؛ أى فى العلاقة القائمة بين المتخيل والواقع .

وإذا كان بعض النقاد يؤكد أن المتخيل هو فى آن واحد احتفاظ بالواقع وإنهاء لحالته التى كان عليها قبل التجاوز ، بتغيير أو تطوير أو تشكيل جديد ، وبوجه خاص بخلق تركيبات جديدة ، فأى واقع هو المقصود ؟ هل هو واقع سوسيولوجى أو واقع أيديولوجى ؟

إننا نعتقد أن الخطاب النقدى الروائى يريد أن يتمثل الواقع الأيديولوجى أساسا ، لأسباب سياسية تريد توظيف الرواية لفائدتها . فالبحث عن بطل قومى أو عن بطل ماركسى هو الشغل الشاغل لدى بعض النقاد[٩] .

وقد يكون هذا الأمر مرتبطا بالظروف التاريخية التى يمر بها المجتمع العربى المعاصر ، ولكنه يبدو أكثر ارتباطا بمسألة المنهج .

إن الخطاب النقدى مازال فى أحيان كثيرة مصرا على اختيار المناهج المتبنية لمفهوم الانعكاس ؛ فهو « يولى الأسبقية للدلالة على التحليل الألسنى ، لافتراضات وجود دلالة اجتماعية أيديولوجية فى كل إنتاج أدبى مهما كانت خصوصيته الشكلية والمضمونية »[١٠] . وهو برغم رفضه للشكلانية يظل سعيه هذا دون الطموحات التى يروم بلوغها ؛ وذلك لغياب علم اجتماع عربى ، قادر على تحليل الأوضاع الاجتماعية العربية .

فما البنى الاجتماعية التى تتحكم فى المجتمع العربى المعاصر ؟ وما أنماط الإنتاج فيها ، وما الطبقات الاجتماعية المتصارعة فيها ؟

كلها أسئلة لا أعتقد أن علم الاجتماع العربى قادر حاليا على تقديم الإجابات الحاسمة عنها . ولذلك فإن ناقد الرواية يجد نفسه بين أمرين :

أ ـ إما أن يتبنى بعض الأطروحات الأيديولوجية فى تحليل المجتمع ، التى تروجها بعض الأحزاب الرسمية أو غير الرسمية .

ب ـ أو أن يستند إلى علم الاجتماع الغربى فى تحليله للمجتمع الغربى ، ومحاولة مطابقة هذا التحليل على واقع المجتمع العربى ، بما فى ذلك من إسقاط . وعندئذ كيف نستطيع تطبيق مفهوم « البنيوية التكوينية » لجولدمان ، كما يدعو إلى ذلك محمد برادة فى تحليله لثلاث روايات عربية ، متحدثا عن الاستقلالية الذاتية للرواية ، وهى التى تستدعى الابتعاد عن حصر الجهد النقدى فى تأكيد تماثل النص بالواقع ، لكنها تبيح فى الآن نفسه البحث عن علاقة الرواية برؤية ما للعالم ، قائمة فى البنى السوسيولوجية ، بوصف الرواية « هى الشكل النوعى للحظة تاريخية يسائل النظام خلالها نفسه ، ولكنه يستمر بعدُ سائدا »[١١] ؟

وخلاصة القول أن الخطاب النقدى الروائى يظل متأرجحا بين التوجه الأيديولوجى فى فهم الواقع وتصوره من جهة ، والمنهج الاجتماعى فى تحليل الأدب عند كل مقاربة اجتماعية . وعندئذ فإن نظرية التقبل بوصفها منهجا فى تحليل الأدب ، والنظر إلى الإبداع بوصفه عملية مشتركة بين المبدع والمتقبل ، تجاوز هذا التأرجح ؛ وعند ذلك نفهم التقبل النقدى ، ونحسم الإشكالية القائمة بين الخلفية الأيديولوجية المتمثلة فى البحث عن الجواب اللائق بسؤال اللحظة الراهنة ، والخلفية الثقافية المناسبة لها .

بيد أن المتقبل ليس هو الباحث فى الأدب واللغة فقط ، بل هو أيضا الرجل العادى ؛ فمسألة التقبل تطرح إذن من جانب آخر على مستوى القارىء العادى . وقد لاحظنا أن نظرية التقبل مازالت إلى وقتنا هذا لا تحظى بعناية فائقة فى الدراسات العربية المعاصرة ، التى ترى فى الأدب مجرد نتاج اجتماعى لا غير . وإننا نعتقد أننا لا نستطيع الوصول إلى مقاربة اجتماعية للعمل الروائى دون أن نأخذ فى الحسبان دور القارىء فى عملية الإبداع على أساس أنه عنصر فاعل . فإلى أى مدى يجد القارىء العربى الإنتاج الروائى ؟ وهل تجيب الرواية العربية عن نوع محدد من مشاغل القارىء العربى ؟ مسألتان جديرتان بالاهتمام . لقد أجرينا استجوابا متواضعا يتعلق بتقبل روايات حنامينه على مجموعة من القراء يبلغ عددهم الخمسين ، كلهم من طلبة كلية الآداب ومعهد بورقيبة للغات الحية . وقد توصلنا إلى النتائج التالية :

الشخصيات المقبولة :

١ - الزمال :

زكريا الموسلنى	٢٦ الياطر
أسيرولغور	١٥ بقايا صور
الفق	٢ الشمس فى يوم غائم
الطروسى	٢ الشراع والعاصفة
النقيب م	١ المرصد
الطفل	١ بقايا صور

ب : النساء :

الأم	١٢ بقايا صور
شكيبة	١٠ الياطر
زنوبة	٤ بقايا صور
رباب	٢ المرصد
امرأة القبو	١ الشمس فى يوم غائم

سبب اختيار الشخصية : أسباب عدة ، نلخصها فيما يلى :

الإصرار على المشاركة فى الجهد الحربى ـ معالجة قضايا الإنسان المعاصر ـ الخروج على ماهو سائد ـ البحث عن هوية الإنسان العربى ـ

طرح مسألة الوعى الاجتماعى والسياسى - طرح قضية الحركة النقابية - الوعى الإنسانى - الوعى الاشتراكى - كشف حقيقة الواقع العربى - الشجاعة والبطولة - مكافحة الظلم والاستعمار - البذل والتضحية - التعبير عن المشكلات بشكل فنى - كشف الواقع الاجتماعى وكيفية الخروج منه - المرأة المناضلة والمنضبطة - الأزمة الرأسمالية وانطلاق الحركة النقابية - نضال الطبقات الاجتماعية الفقيرة .

مستوى القراءة الذى يثير اهتمام المتقبل :

المستوى الاجتماعى	٣١/٥٠
المستوى السياسى	٣٣/٥٠
المستوى الفنى	٢١/٥٠
المستوى الفلسفى والإنسانى	١٢/٥٠
المستوى الدينى	١/٥٠

إن هذه النتائج تجعلنا نقبل الاستنتاجات التالية :

ــ إن الشخصيات الروائية المفضلة هى الشخصيات المجاوزة ــ عن طريق الفعل والعمل الإيجابى ــ للواقع ، أى للمرجع .

ــ إن مستويات القراءة المفضلة هى ذات البعد الاجتماعى والسياسى بالدرجة الأولى . وهذا يعنى أن المرجع بالنسبة للمتقبل هو مرجع اجتماعى وسياسى .

ــ إن القارىء العربى يريد أن يوظف الرواية فى خدمة قضايا الإنسان العربى المعاصر ؛ ومعنى ذلك أن تجيب الرواية عن تساؤلاته الشخصية حول المرجع ، بما تتضمنه هذه التساؤلات من تقويم للحالة الراهنة ، ورغبة فى مجاوزتها عن طريق التصورات الفكرية أى الأيديولوجية .

الخطاب الروائى بين الواقع والأيديولوجيات :

يمكننا أن نقول بعد هذا التحليل إذن ، إن المرجع بالنسبة للخطاب الروائى هو القارىء ؛ ذلك أن المجتمع ليس حالة ثابتة وقارة ، بل هو حركة متفاعلة . وهذه الحركة المتفاعلة ليس لها معنى بالنسبة للخطاب الروائى والخطاب الأدبى عموماً إلا من خلال القارىء وتساؤلاته المنطلقة من الحالة الراهنة ، والمجاوزة لها عن طريق التطورات الفكرية ؛ فأن يقال إن الأديب يكتب لنفسه إنما هو خرافة لا نقبلها .

إن كل كاتب إنما يكتب - عن وعى أو غير وعى - وفى ذهنه صورة قارىء ينتظر منه جوابا عن سؤاله ؛ وعلى مستوى السؤال والجواب يصعب الفصل بين المرجع والأيديولوجيا ؛ لأن الإبداع هو رؤ يا فنية معقدة .

إننا اليوم - بوصفنا مبدعين - أصبحنا نتحدث عن مفهوم الانعكاس بشىء من الحذر وكثير من الحرج ؛ فهل تعكس روايتنا العربية الواقع ؟

إن المرجع هو الواقع المعيش الذى تنطلق منه الرواية مهما كانت ؛ ثم يأتى العالم الخيالى الذى تبنيه الرواية .

إن كثيرا من الروائيين فى بلادنا يتوهمون أنهم يعكسون الواقع عندما يلجأون إلى المطابقة الآلية بين المعيش والمتخيل ؛ فقد سعى مثلا عدد من الروايات عندنا إلى أن تكون روايات واقعية وصفية ، أو تسجيلية تطابق المرجع فى مستويات عدة ، بخاصة المستوى الاجتماعى والمستوى اللغوى ، وتحيل فى أحيان كثيرة إلى أحداث الواقع (حادثة وافريل - أحداث التعاضد ــ أحداث ٢٦ جانفى) . ولكنهم فى حقيقة الأمر لا يعكسون الواقع لأنهم عندما يكتبون ، هم حتما فى نقطة زمنية متقدمة . والفاصل الزمنى مهما قصر يجعلهم يتحدثون عن المرجع بصورة جديدة مرتبطة أساسا بتفاعلهم الحياتى والأيديولوجى مع اللحظة الراهنة . فحديثهم عن الماضى وأحداث الماضى هو إجابة عن الحاضر . يقول ميشال بوتور : « إن الفرق بين حوادث الرواية وحوادث الحياة ليس فى أننا نستطيع التثبت من صحة هذه ، بينما لا نستطيع الوصول إلى تلك إلا من خلال النص الذى يظهرها فحسب ، بل هى إلى ذلك (أى حوادث الرواية) ــ ولنستعمل تعبيرا معروفا ـ أكثر « تشويقا » من الحوادث الحقيقة . أما سبب بروز هذه القصص المختلقة فيعود إلى أنها تنطبق على حاجة وتقوم بعمل ، والأشخاص الوهميون يملأون فراغا من الحقيقة ويوضحونها لنا »[١٢] .

فالعلاقة إذن بالمرجع هى علاقة تجاوز أيديولوجى . ونعتقد أن أغلب الأعمال الروائية المتكاملة فهمت العلاقة بالمرجع هذا الفهم . ويكفى أن نذكر على سبيل المثال من أعمالنا الروائية المغربية « حدث أبو هريرة قال » لمحمود المسعدى ، أو « قبور فى الماء » ، « الأفعى والبحر » ، لمحمد الزفزاف .

إن التجاوز فى الإبداع الروائى عملية جد معقدة ؛ إذ تتداخل مستويات عدة وتتفاعل ؛ وهى مستويات الوصف والممكن والمحتمل والتحليل والتركيب والرصد والتنبؤ والموقف . ولذلك فإن الروائى العربى وبخاصة فى الوقت الراهن ، وبحكم تفاعله مع عصره ، أى مع مرجعه ، يرتبط وعيه بتثقيف بيئته . ولذلك لا يمكن أن يقف من المرجع موقف الحياد ؛ فهل تخلو رواية عربية متكاملة من موقف ؟ ولكنه موقف وأى موقف ؟

التقبل الأيديولوجى :

إن وضوح الموقف مرتبط أمامنا بوضوح الرؤ يا للعالم ؛ ففى الرواية التسجيلية أوالواقعية التقليدية لايبدو الموقف واضحا إذا استثنينا بعض الروايات الواقعية الاشتراكية التى تتبنى الرؤ يا الماركسية للعالم الروائى ، ومن ثم تتبنّى الماركسية بوصفها اتجاها فنيا ، وهى قليلة (الأرض للشرقاوى ، بعض روايات حنّا مينة) . فالرواية العربية الحديثة ، وهى الرواية ذات البطل الإشكالى (عبد الرحمن منيف ، عبد الرحمن مجيد الربيعى ، وبعض روايات حنا مينة أيضا ، وروايات نجيب محفوظ الأخيرة . . .) تطرح على الرواية العربية قضية التوجه الأيديولوجى .

لقد لاحظنا فى دراستنا عن « شخص المثقف فى الرواية العربية المعاصرة » أن إشكالية الروائى العربى المعاصر ، مهما اختلفت منطلقاته ، هى إشكالية واحدة ، وهى إشكالية الحرية . وذلك ما جعلنا نعتقد أن الخطاب الروائى العربى ليس إلى الآن خطابا طبقيا . فإذا كانت اللغة العربية بوصفها أداة تواصل وتعبير قد جعلت الروائى يخاطب الإنسان العربى (شرق المتوسط لعبد الرحمن منيف)

مجاوزا بذلك الحدود الإقليمية ، فإن الوظيفة الفعلية للأدب ، ومن ثم للرواية ، داخل المجتمعات العربية ، « لا تسمح بأن نفكر فى تعبير الاتجاهات الأدبية عن قوى اجتماعية أيديولوجية متمايزة داخل مجال الصراع الاجتماعى »[١٣] . فهل هذا يعنى أن المرجع العربى هو مرجع أيديولوجى عام ، اتجاهاته الطبقية غير واضحة ؟

قد يكون ؛ ولعل هذا يعود إلى طبيعة الأنظمة الاجتماعية القائمة ؛ وإلى الفئات الاجتماعية التى أسهمت فى تغيير المجتمع العربى سياسيا منذ بداية هذا القرن . ولذلك فإن المتقبل الروائى يظل شخصا عاما ؛ فهو المثقف العربى (القارىء) ؛ ويظل المستوى الأيديولوجى فى الخطاب الروائى مجرد طموح فردى لا غير .

المثاقفة :

إن الإشكالية الحقيقية المطروحة على الرواية العربية ليست هى إشكالية الواقع الأيديولوجية بقدر ما هى إشكالية المرجع والمثاقفة (نعطى للمثاقفة مفهوما حضاريا أكثر منه مفهوما أيديولوجيا) . فنحن قد نتفق جميعا على أن الرواية الأوربية عبر تطورها التاريخى ومذاهبها الفنية المختلفة تعد مرجعا أساسيا بالنسبة للروائى العربى المعاصر . وقد ظلم بعض المستشرقين الخطاب الروائى المعاصر عندما عدوه مستعارا من الغرب ، أشكالا فنية ، وبيئة ، وأهدافا اجتماعية[١٤] ، ففهمت المثاقفة على أساس أنها تقليد يمس المرجع (الواقع) العربى فى علاقته بالرواية . ولعله من الغريب أن يذهب بعض النقاد العرب هذا المذهب[١٥] .

إن أثر الرواية الروسية والفرنسية فى يحيى حقى ونجيب محفوظ مثلا ، لا يخفى ؛ وقد أبرزه النقاد . لكن الإشكالية فى هذا المستوى تطرح عند بعضهم على هذا الشكل : إلى أى حد تعد أشكالنا الروائية إنتاجا للبنى الاجتماعية فى الواقع العربى ؟

لكننا نعتقد أن هذه الإشكالية تجسم أزمة منهج .

وإنه لمن الصعب أن نجيب عن هذا السؤال ؛ فبقطع النظر عن مدى صحة نظرية الانعكاس وسلامة المناهج الاجتماعية التقليدية أو الماركسية ، نجد أنفسنا أمام افتراضين فى تأويل أشكالنا الفنية حاليا :

ــ إما الاستناد إلى المثاقفة ، والنظر إلى الشكل الفنى بوصفه مجرد تطبيق جيد أو ردىء لأشكال سائدة فى مراحل تاريخية متفاوتة فى الغرب ، على أساس أن المرجع لم يستطع بعد أن يستوعب هذا الجنس الأدبى الجديد ، ومن ثم فهو غير مهيأ حاليا لإفراز أشكاله الفنية .

ــ أو الاقتناع بأن تجربة قرابة القرن فى فن الرواية لابد أن تكون إفرازاً للمرجع ، وأن النقد الاجتماعى عندنا غير قادر حاليا على تحليل هذه الصلة الوثيقة .

هذه إذن بعض الملاحظات ، أوردتها متعلقة بالخطاب الروائى الحديث . ولعل الفكرة الرئيسية التى ألحت عليها ، هى ضرورة تجديد نظرتنا للمقاربة الاجتماعية للخطاب الروائى على أساس تركيز العلاقة الجدلية بين الأثر والمتقبل ؛ فالقارىء ليس مجرد وعاء يصب فيه الكاتب أفكاره ، وإنما هو الذى يجسم حقا الحضور الاجتماعى ببعده الأيديولوجى ؛ فذاك معنى الخطاب الذى نفهمه .

الهوامش :

١ ــ راجع كتابه المعروف

Pour une esthetique de la reception, Ed. Gallimard 1978 .

٢ ــ راجع مجلة الآداب ١٩٨٠/٣/٢ ، ص ٤٥

٣ ــ عبد النبى حجازى : أنماط رؤية العالم فى رواية السبعينيات . الآداب ٢/٣/ ١٩٨٠ .

٤ ــ انظر مقالنا فى مجلة قصص ، عدد ٦٥ ص ٩١ ــ عن مشكلية الرؤية العربية .

٥ ــ عبد النبى حجازى ـ أنماط رؤية العالم فى رواية السبعينيات مجلة الآداب ٢/٣/ ١٩٨٠ ، ص ٥٢ .

٦ ــ دار ابن خلدون للطباعة والنشر والتوزيع ـ بيروت ١٦ ، ١٩٧٤ .

٧ ــ دار الكتب ـ القاهرة ـ ١٩٧١ .

٨ ــ راجع هذا الموضوع ـ الآداب ٢ ـ ٣ ـ ١٩٨٠ ، ص ١٥ .

٩ ــ يمكن أن نقرأ على سبيل المثال لفريدة النقاش فى مجلة الآداب ١٩٨٠/٣/٢ مايل « انشغلنا طويلا بالبحث عن ملامح بطل قومى جديد فى الرواية العربية ، وغالبا ما وجدناه فى الأبطال التاريخيين وحدهم ، واسترحنا إلى ذلك . وحين أفقنا بعد غفلة طويلة على الإخفاقات أخذنا نطرح السؤال من جديد . وأتخيلنى وجدت مفهوما أوليا للإجابة » .

١٠ــ مجلة الآداب ١٩٨٠/٣/٢ ، ص ٤٥ .

١١ ــ راجع السابق .

١٢ــ ميشال بوتور ـ بحوث فى الرواية الجديدة ـ تعريب فريد أنطونيوس ـ عويدات ص ٨ ـ ١٩٧١ .

١٣ــ محمد برادة ـ الرؤيا للعالم فى ٣ نماذج روائية ـ مجلة الآداب ١٩٨٠/٣/٢ ، ص ٤٥ .

١٤ــ انظر الأدب التجريبى ـ عز الدين المدنى ـ الشركة التونسية للتوزيع ١٩٧٢ .

١٥ــ يقول عز الدين المدنى : « نحن متأثرون بأعلام القصة والرواية فى الغرب ؛ فهم أساتذتنا ونحن تلامذتهم فى هذا المجال الفنى الحديث ؛ ولا نكران لذلك » . انظر الأدب التجريبى ، ص ٥١ .

ما قبل
بعد الكتابة
حول الأيديولوجيا / الأدب / الرواية

عمار بلحسن

١ - طرح المشكلية

بادىء ذى بدء ، لابد من التذكير بأن دراسة علاقات الأدب بالأيديولوجيا هى تقليد من التقاليد النظرية الماركسية ، ويعنى هذا التذكير بالمجرى العلمى الذى فجرت فيه وداخله هذه المشكلية ، وطبيعة المفاهيم التى استخدمت لتحليل تلك العلاقات وتفسيرها وتفهمها ، والوصول إلى خلاصة بشأنها .

تبدو العلاقة « الأيديولوجيا/الأدب » علاقة معقدة وثرية وصعبة على المستوى المنهجى والنظرى :

ـ معقدة لأنها تتطلب تحليلا ، يهدف إلى كشف العلاقات المتنوعة والجدلية بين البنية التحتية والبنية الفوقية ، والعلاقة بين البنية الفوقية وكل مستوى من مستوياتها ، كالبنيات السياسية ـ القانونية (الدولة ، القانون ، الأحزاب .. الخ) ، والبنيات الأيديولوجية بمختلف أشكال الخطابات الأيديولوجية التى تنتجها (الفلسفات ، الأخلاق ، الأديان ، الآداب والفنون .. الخ) ، ثم تحليل العلاقة بين الأيديولوجيا بما هى مفهوم نظرى ومجسد ، وشكل من أشكال خطاباتها ، هو الأدب .

ـ وثرية لأنها تحمل كثيرا من التجارب التحليلية والمجسدة ، المختلفة التصور والمنهج . والواقع أن الدراسات السوسيولوجية للأدب تجد نفسها منطقة تقاطع بين مختلف المناهج والتصورات العلمية والمثالية ، وحقل صراع أيديولوجى ومعرفى . فانطلاقا من التحليل الماركسى للأدب (إسهامات بليخانوف ، ماركس ـ إنجلز ، لينين ، جرامشى ، لوكاش ..) ، ووصولا إلى الدراسات التجريبية واللغوية والبنيوية (روبير إسكاربيت ، جريماس ، لوسيان جولدمان،جوليا كريستيفا ..) يجد الباحث فى هذا الميدان نفسه فوق صحراء من الرمال المتحركة ، وفى مواجهة تيارات نظرية ومنهجية متضاربة .. بل متناقضة .

من هنا كانت صعوبة التحليل وأخطاره على المستوى النظرى والمنهجى وما يحمل من انزلاقات ، كالانزلاق نحو نظرية « الانعكاس » الميكانيكية ، التى ترى الأدب مجرد انعكاس بسيط للعلاقات الاجتماعية والصراع الطبقى ، وتحاول جاهدة إيجاد روابط بين الأعمال الأدبية والحياة الاقتصادية ـ الاجتماعية على مستوى المضمون ؛ أو الانزلاق نحو نظرية «استقلال الأدب» عن الأيديولوجيا والمجتمع ، ومن ثم إجهاد التحليل فى القيام بعزل الأدب عن المنهج العلمى ، وضرب كل إمكانية علمية لفهمه وفق مناهج ومفاهيم علمية صارمة ، بعيدة عن المواقف الانطباعية النقدية التى عرفها ويعرفها النقد الأدبى الحرفى ـ التقليدى .

الموقف الأول يسقط فى النزعة «الاقتصادوية» التى ترجع الأيديولوجيا إلى شروطها وتحديداتها الاقتصادية ـ المادية ، مطابقة بذلك بين العنصر الأيديولوجى والعنصر الاقتصادى ، وملغية المسافة المعقدة ، والروابط المارة بجملة وسائط أساسية ، كالبنيات الحقوقية ـ السياسية ، التى تصل البنية التحتية وعلاقات الإنتاج الاجتماعية والقوى المنتجة وصراع الطبقات ، بالأيديولوجيا ، وبأحد أشكال الخطاب فيها ، ألا وهو الأدب . فى هذه الحالة تصبح الأيديولوجيا والأدب انعكاساً تابعا ، بسيطا ، وغير فاعل فى حركة التشكيلة الاجتماعية وسيرورتها .

أما الموقف الثانى ، فهو يسقط فى النزعة «الإرادوية» بمبالغاته فى دور الذات المبدعة ، واستقلاليتها غير المشروطة عن الأيديولوجيا والعلاقات الاجتماعية :

«فهو يرى الأدب ـ كما يقول د. فيصل دراج ـ ككلية تعبيرية شفافة ، تبدأ من الحقيقى وتنتهى إليه ، دون أن تعرف التناقض لا فى بنيتها الداخلية ولا فى آثارها الأيديولوجية (. .) وفى غياب التناقض وحضور الحقيقى يصبح الموضوع الأدبى نظيراً للحقيقة ، ويصبح الكاتب ذاتا مدهشة ، تسيطر على ذاتها ، وتخضع لجملة شروط خارجية اجتماعية ، لا تستطيع السيطرة عليها»[1] .

وللخروج من هاتين الدائرتين المغلقتين اللتين تبدوان كأنهما طرفا نقيض ، نعتقد أن الصيغة العلمية لدراسة العلاقة «الأيديولوجيا/الأدب» هى الصيغة التى ترى هذا الأخير ممارسة أيديولوجية مشروطة بزمانها ، وتتم تطبيقياً فى حقل اجتماعى ـ أيديولوجى محدد ؛ فالأدب لا يظهر هكذا من العدم ، أو ينزل من السماوات عن طريق شياطين الإلهام كما يتشدق النقد المثالى الغيبى . إن الأدب مشروط بسياق سوسيو ـ تاريخى ، محدد على مستوى الكتابة بالأدوات والتقنيات والتراث الأدبى ـ التصويرى الذى يجد فيه الكاتب منتجا ذهنيا أمامه ؛ ومحدد على مستوى الممارسة بالأيديولوجيا أو بالأيديولوجيات المتصارعة فى ظرفية تاريخية معينة من تطور المجتمع وعلاقاته الاجتماعية والطبقية :

« يعد الأدب شكلا أيديولوجيا ، وتكون الأيديولوجيا هى البنية الفوقية للأنساق الفكرية وللوعى الاجتماعى ، تلك البنية التى تعبر عن علاقات اجتماعية محددة . وهنا يكون الأدب شيئا تابعا لوجود سابق هو وجود الأيديولوجيات . ولا يمكن للأدب إلا أن يحتل مكانا مزدوجا : فمن حيث هو مطابق للأيديولوجيا فهو يعيد إنتاجها ويعطيها شكلا ؛ وينتج عن هذا فهم ضيق موجّه وسياسى للأدب ؛ ومن حيث هو يختلف عن الأيديولوجيا فهو يتجاوز بالمفهوم الهيجلى (يتجاوز ويحافظ على) المواقف الطبقية للكاتب ، ويتجلى كانعكاس عارف للواقع»[2] .

هناك إذن علاقة حميمة بين الأيديولوجيا والأدب ، تتمثل فى كون الأدب شكلا من أشكال الأيديولوجيا ، وخطابا خاصا من خطاباتها ؛ فهو من إنتاجها .

تبعا لهذا كيف يتحدد وضع الأدب والممارسة الأدبية فى المستوى الأيديولوجى للمجتمع ؟ وكيف يتجلى بوصفه خطابا أيديولوجيا نوعيا وخاصا فى السياق العام لحياة المجتمع بكل بنياته الاقتصادية ـ الاجتماعية ، والسياسية ، والأيديولوجية ؟

الجواب عن هذين السؤالين يتطلب :

ـ نظرية للأيديولوجيا ، وقاعدتها المادية ، وكيفية اشتغالها وسيرها داخل تشكيلة اجتماعية معينة . هذه النظرية تهدف إلى توضيح علاقة الأيديولوجيا (ومجمل البنية الفوقية ضمنيا) بالبنية التحتية ، وعلاقات الإنتاج وصراعات الطبقات ، وكيفية إنتاج الأيديولوجيا داخل المجتمع ووظيفتها .

ـ نظرية عن دور العنصر الأيديولوجى ، ودور الأشكال والخطابات التى يتجسد فيها ، ومن بينها الأدب .

٢ - حول الأيديولوجيا وآليات اشتغالها داخل تشكيلة اجتماعية .

فى «الأيديولوجيا الألمانية»[3] تبدو تنظيرات مؤسسى الماركسية وأفكارهم ذات طابع جدالى ـ صراعى مع «عطارى» الفكر والأيديولوجيا الألمانية . إن الأيديولوجيا وعى زائف ، ومغلوط ؛ هى مملكة الوهم العاجية التى بناها أيديولوجيو المجتمع الألمانى لتبرير «جحيم الأرض» الرأسمالية . وبما أنها وعى للعالم زائف ومقلوب ومغلوط ، فإن هناك وعيا علميا له ، يناقض وينقض حقل الوهم وجذوره .

هذه المحاكمة تتكىء على ثنائية آلية ، ربما لارتباطها بالوضع الجدالى : ماركس ـ إنجلز/أنبياء الأيديولوجيا الألمانية (برونو باور ، وفوير باخ . .) . هذه الثنائية هى : العلم فى مواجهة الأيديولوجيا ؛ الوعى الصحيح الحقيقى فى مقابل الوعى الزائف ؛ البرُوليتاريا حاملة الوعى الصحيح فى مواجهة الطبقات الاجتماعية الأخرى حاملة الوعى المغلوط المقلوب والزائف . وتبدو الأيديولوجيا ـ من حيث طبيعتها ـ متمثلة فى تلك الأفكار والتمثيلات التى ينتجها الوعى ، والتى تجد منابعها فى ظروف الحياة المادية والمصالح المتضاربة داخلها ؛ فهى تعبير وشكل وانعكاس وتصعيد للواقع ؛ هى ذلك الوعى الوهمى الخيالى الذى يقلب السبب أثراً والأثر سببا ، ويضبّب الواقع ويضببه ويقلبه . ونظرا لارتباط الأيديولوجيا مع مصالح الطبقات الاجتماعية ، فإن الأيديولوجيا المسيطرة هى أيديولوجيا الطبقة المسيطرة ، بحكم أن الطبقة المالكة لوسائل الإنتاج المادى هى الطبقة المالكة لوسائل الإنتاج الفكرى . ذلك أن الأفكار المسيطرة فى المجتمع إن هى إلا أفكارها التى تبدو كأنها أفكار كونية ، وعامة ، وشمولية ، بهدف تعميم المصالح الطبقية وجعلها مصالح كل الطبقات وكل المجتمع . وأيضا فإنها تقوم بمهام الجدل ، والجدال ، والنضال ، والمقاومة ضد الأيديولوجيات الأخرى التى تفرزها الطبقات الاجتماعية المسُودة من أجل دحرها أو قمعها أو احتوائها فكريا .

ومع المُنظّر والقائد السياسى الإيطالى «أنطونيو جرامشى» ، والفيلسوف الفرنسى «لويس ألتوسير» ، انتقلت النظرية الخاصة بالأيديولوجيا من وضع الشتات الفكرى ـ النظرى إلى وضع حاول فيه هذان المنظّران الماركسيان بناء نظرية علمية لها ولقاعدتها المادية .

المادية . الأيديولوجيا نسق من التصورات ، يحكم الفكر والممارسة ، ويشكل مستوى من مستويات التشكيلة الاجتماعية ؛ فهناك تأثير متبادل ، متداخل وثلاثى العلاقات بين البنية التحتية والبنيات الحقوقية ـ السياسية والبنية الأيديولوجية لأى مجتمع . وتتضمن الأيديولوجيا الأفكار السياسية الحقوقية والدينية والأخلاقية

والجمالية ، التى تتجلى فى أشكال تصورات متعددة للعالم ولدور الإنسان فيه ؛ وبهذه التصورات وفيها يتوافق /يتناقض الإنسان مع عالمه . يقول جرامشى :

«تعنى الأيديولوجيا تصورا للعالم ، يتجلى ضمنيا فى الفن والقانون وفى النشاط الاقتصادى ، وفى جميع ظاهرات الحياة الفردية والجماعية»[٤] .

بهذا المعنى تصبح الأيديولوجيا هى المعيش واليومى والانعكاس المُمارس لمختلف العلاقات التى يقيمها الإنسان مع سائر الناس ، ومع الطبيعة . فكل سلوك بشرى يحمل تصورا للعالم ، ويتجسد فى قيم ومعايير ومواقف تتعلق بالحياة والمجتمع والوجود . إن الأيديولوجيا هى العنصر الذى يؤطر وينتج ويفرز كلية الممارسات التاريخية للبشر ، سواء ظهرت هذه الممارسة فى الأشكال الاقتصادية أو القانونية أو السياسية أو الفلسفية أو الجمالية أو الأدبية . . الخ .

ونظرا لكون الأيديولوجيا تصورا للعالم ، فإنها تنزع ــ من حيث هى تعبير عن طبقة اجتماعية ــ إلى التجلى فى جميع مظاهر أو أنماط سلوك هذه الطبقة ، والتجسد فى فلسفة ، وأخلاقية اعتقادية ، وحس مشترك ، وفلكلور ؛ وهى درجات أربع للأيديولوجيا . يقول جرامشى :

«الفلسفة هى تصور للعالم ، يشمل الحياة الفكرية والأخلاقية بوصفها تساميا لحياة واقعية عملية محددة لطبقة اجتماعية ، منظور إليها لا فى مصالحها الراهنة والمباشرة فحسب ، بل أيضا فى مطامعها وصبواتها البعيدة المدى»[٥] .

بهذا المنظور ، تبدو الفلسفة تنسيقا واكتشافا للمصالح التاريخية ، وتحديدا لمهام الطبقة الاجتماعية ووظائفها ، وتعيينا لشخصيتها وكيفيات سيطرتها وهيمنتها ، وأهداف هذه السيطرة وهذه الهيمنة . إنها «الوعى الممكن» لها ، كما يقول جورج لوكاش ، من حيث إن المفهوم الأخير يعين الوعى الفكرى ويحدده بوصفه إمكانية فكرية تشمل الأفكار والفلسفة والنظرات والتصورات التى يمكن أن تشكل وعيها ؛ أى العناصر الأكثر تقدما ومستقبلية ، التى يمكن أن يفرزها موضوعيا وذاتيا وضعها ومكانتها وعلاقاتها الاجتماعية والإنتاجية داخل نمط إنتاج محدد ، وداخل تشكيلة اجتماعية فى مرحلة تاريخية معينة .

إن الأيديولوجيا هى التى تعطى للقوى المادية والاجتماعية شكلها ووحدتها وتجانسها ، وتكفل لها الوعى الذاتى المستقل ، والتصور المؤتلف للعالم الذى يعين لها مهامها ، ويحدد أمام أعينها دورها ومكانتها التاريخية . يقول جرامشى :

«فقط عندما تصبح مجموعة اجتماعية متجانسة اجتماعيا على مستوى الأيديولوجيا يمكن القول إن كل الشروط الموضوعية متوافرة لتغيير الممارسة العملية وتحويلها»[٦] .

ذلك أن الأيديولوجيا تنظم الجماهير ، وتشكل الميدان الذى تتحرك فيه ، وتعى داخله وفيه شخصيتها ومهامها ومواقفها وأهداف صراعاتها ونضالها . إن فعالية الأيديولوجيا تبدو هنا ضرورية تاريخيا ، ومهمة سيكولوجيا ؛ فهى الأساس الضرورى الذى يسلح الطبقة الاجتماعية ويشكل وعيها الأصيل لذاتها .

فى هذا السياق ، تظهر الأيديولوجيا بوصفها مستوى ضروريا وفاعلا من البنية الفوقية . يقول لويس ألتوسير :

«يجب أن تدمج الأيديولوجيا فى الواقع الذى نزعم أننا نحلله ونتدخل فيه ؛ فلا يعنى هذا أن نبحث عن تمثل وتقديم مناسب للواقع ، ولكن يعنى أننا نشرح آليات مختلف أشكال تملك الواقع ، سواء بالأيديولوجيا أو بأى شكل آخر نظرى أو تطبيقى . إن الغلطة هى النظر إلى الأيديولوجيا بوصفها تمثلا خياليا سلبيًّا ، قابلا لتجاهل الشروط الاقتصادية السياسية الواقعية . الغلطة هى عدم رؤية أن الأيديولوجيا تمثيل علاقات الناس ــ وهى أيضا خيالية ــ مع شروط وجودهم الواقعية»[٧] .

وتبعا لوصايا ألتوسير هذه ، تحتضن الأيديولوجيا جوهريا علاقات الناس الوهمية الخيالية ، لا مع شروط حياتهم ، بل مع علاقاتهم الواقعية بشروط حياتهم الملموسة . إن الأيديولوجيا هى :

«ذلك النسق الذى يملك منطقه وصرامته الخاصة من التمثيلات ، كالصور والخرافات والأساطير والأفكار والمفاهيم ــ تبعا لكل حالة ــ والذى يملك وجودا ودورا تاريخيين داخل مجتمع محدد ومعين ومعطى»[٨] .

بهذا الطرح تبدو الأيديولوجيا ضرورية وأساسية لكل مجتمع ، نظرا لكونها مستوى من مستوياته ؛ إنها الإنسان فى حركة تعبيره عن العالم ؛ الإنسان الذى يقول للعالم كيف يبدو أو كيف يخيل إليه أنه يبدو . وتتدخل الأيديولوجيا فى الممارسات الاجتماعية ، سواء كانت كلية أو جزئية ؛ فليس هناك ممارسة اجتماعية إلا تحت ثوب أيديولوجى وبه وداخله ؛ ذلك أنها تنطلق وتتحرك فى إطار ثنائى هو معرفة/لا معرفة الواقع : معرفته والانطلاق منه والعودة إليه ، ولا معرفته (هذا الواقع نفسه) بوصفها إدراكا وتمثيلا له من وجهة نظر طبقية أو فئوية محددة ، تنكر عناصر أخرى وتتجاهلها ، بفعل المصالح الطبقية أو الفئوية التى تريد بناءها وتمثيلها داخل النسق العام لتمثلاتها . عندها تصبح الأيديولوجيا أحد الأجزاء الأساسية فى عملية إعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية ، وفى عملية إعادة الإنتاج الاجتماعية إجمالا ؛ لأنها ترتبط بعلاقات الإنتاج ، ولأنها تسهم فى إعادة إنتاج وضعية كل طرف طبقى أو فئوى ، وتكريس مكانته ودوره فى مجتمع ما . هكذا تبدو الأيديولوجيا تمثيلا للعلاقة الخيالية الوهمية التى يقيمها الأفراد مع علاقاتهم الواقعية الملموسة بظروف حياتهم الحقيقية . إن الذى يفرز تلك العلاقات الوهمية هو الصراع الطبقى الذى تخوضه الطبقات فى المجتمع ، والتى ينتمى إليها هؤلاء الأفراد ؛ وهذا عبر مؤسسات مادية هى الأجهزة الأيديولوجية للدولة[٩] .

وهذه الأجهزة الأيديولوجية للدولة تضمن لها وظيفة إعادة إنتاج

علاقات الإنتاج تحت مراقبة الأجهزة القمعية للدولة (إدارة ، جيش ، شرطة ، قانون ، سجون . . .) ؛ فالأولى تشتغل بالأيديولوجيا ، فى حين تشتغل الثانية بالعنف أو القمع .

وتهدف الأجهزة الأيديولوجية للدولة إلى تكييف الأفراد والطبقات سلميا عن طريق إنتاج الأيديولوجيا ونشرها وإذاعتها ؛ فالجهاز المدرسى أو الإعلامى مثلا يظهر بوصفه جهازا خاصا ومستقلا نسبيا عن الدولة ؛ أى أنه قائم فى المجتمع المدنى ـ على حد تعبير جرامشى ـ ، ولكن وظيفته الأساسية هى «تنشئة الأفراد» تبعا لتصورات وأفكار خاصة ، تجد ماديتها فى مكانة هؤلاء الأفراد وعلاقتهم مع المجتمع ، ومع العلاقات الإنتاجية السائدة فيه ، ومصالح وأيديولوجيا الطبقة المسيطرة داخله . لذا فإن هذه الأجهزة تعد مكانا وقصبا للسباق بالنسبة للطبقات المتصارعة . ذلك أنه من أجل ضمان إعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية والإنتاجية لابد أن تبسط الدولة هيمنتها على الأجهزة الأيديولوجية . إنها المكان والمكسب الذى تتوق إلى تملكه والسيطرة عليه الطبقة السائدة ، فى عمليات صراعها مع الطبقات المضادة لها .

وتلخيصا ـ بناء على ما سبق ـ نستنتج الأطروحات الأساسية التالية بشأن الأيديولوجيا :

١ - إن دراسة الأيديولوجيا بشكل نظرى تبقى ناقصة ، ما لم تدرس فى شكل من أشكالها المجسدة ، داخل مجتمع محدد تاريخيا ؛ ففى تلك اللحظة تظهر أيديولوجيات ، لا أيديولوجيا واحدة ، نتيجة لانقسام المجتمع إلى طبقات ، وظهور تشكيلات أيديولوجية ملموسة ومحددة نتيجة لذلك .

٢ - إن البنية الأيديولوجية فى كل تشكيلة اجتماعية محددة تتألف من سلسلة من الأيديولوجيات ، بينها أيديولوجيا مسيطرة ، تعبر عن الطبقة المسيطرة وعلاقاتها الوهمية مع علاقاتها الحقيقية بشروط وجودها العيانية الملموسة ، وظروف وجود أعدائها الطبقيين .

٣ - إن الأيديولوجيا المسيطرة تقوم بوظيفة الحفاظ على سلطة الطبقة المسيطرة ؛ وهذا بإعادة إنتاج العلاقات الإنتاجية اللازمة والضرورية لها ؛ فوظيفتها مزدوجة داخل الطبقة المسيطرة ومن أجل حلفائها ، حيث تقوم بتكوين الدور والمكانة والوظيفة التاريخية على أساس تكوين مصالح الطبقة المسيطرة بوصفها «قيما كونية» أخلاقية وجمالية وفلسفية ، وتبريرها والنضال فى سبيل إدماج العناصر الخارجة عنها والمناوئة لها فيها ، سواء عن طريق احتوائها ، أو عن طريق تمويه التناقضات وتدميرها بينها وبين أعدائها[١٠] .

٤ - إن الأيديولوجيا المسيطرة تقدم نفسها للطبقات المسيطر عليها بوصفها قيما كونية تخدم المصلحة العامة ، ومن ثم تدفع هذه الطبقات إلى السير وفق مبادئها والدفاع عن «النظام الأخلاقى ـ السياسى ـ الفكرى ـ الفلسفى السائد بوصفه نظاما للمجتمع بكل فئاته . هذا التقديم يتم فى عدة اتجاهات ؛ منها أن الأيديولوجيا المسيطرة تقدم نفسها بوصفها نسقا علميا كفئا وقادرا على تفسير كل الظواهر ، وإيجاد أجوبة عنها . . حتى الظواهر التى تطرح وجود الطبقة التى أفرزتها طرحا يتطلب إعادة النظر فى وجودها نفسه ! وهذا إما بتمييع السؤال أو تضبيبه أو تحريفه ، أو الانحراف باتجاهه ومراميه .

٥ - إن الأيديولوجيا تتحقق ماديا وعيانيا فى أيديولوجيات ملموسة ، ذات خصوصية من ناحية الشكل والمضمون ، كالأيديولوجيات الدينية ، والاقتصادية ، والفلسفية ، والجمالية والأدبية ، وتبدو ماديتها فى «نصوصها» المنتجة داخل ظرفية تاريخية ، ومرحلة معينة من تطور المجتمع والصراع الطبقى أو الوطنى على مختلف الأصعدة . فكيف تبدو العلاقة بين الأدب بما هو أحد نصوص الأيديولوجيا ، والنص الكبير للأيديولوجيا بصفة عامة ، وكيف تظهر وتتحقق وتتجلى علاقة شكل معين من الممارسة الأدبية هو الرواية بالأيديولوجيا ؟

٣ - العلاقة : الأدب/الأيديولوجيا ، أطروحتان متناقضتان وخطرتان

قدم الفكر المثالى حلاً يمكن تلخيصه فى فكرتين أساسيتين هما :

ـ الأدب هو خلق وإبداع ؛ والموضوع الأدبى هو إبداع مطلق لا يتحدد إلا بخالقه ؛ لذا يجب بحث الأدب على أساس «الموهبة» و«العبقرية» . ذلك بأن النص خلق ذاتى من طرف ذات واعية هى الكاتب ؛ فهو جملة علاقات لغوية ذات دلالة . إن النص كتابة خارج التاريخ وخارج العلاقات الاجتماعية وسيروراتها .

ـ الأدب هو ممارسة لا علاقة لها بالبنية الاجتماعية والطبقات والصراع الجماعى . إنه إبداع فردى ، لا يرتبط بأية روابط مع المجموعات أو الفئات الاجتماعية ، ولا يحمل أية ذرات من أفكارها وأيديولوجياتها . فانطلاقه من الذات وعودته إليها تؤكد «لا أيديولوجيته» .

بظهور المادية التاريخية تراجعت كلمة «خلق» بوصفها مفهوما ميتافيزيقيا غير قادر على تحليل طبيعة الممارسة الأدبية ، وإدراك العلاقات المعقدة التى تربط الأدب بالأيديولوجيا ، ومن ثم بالعلاقات الاجتماعية وبنيتها ، وتقدمت مقولة أخرى أو مفهوم آخر يهدف إلى تحديد الأدب بدقة علمية . إنه مفهوم «الإنتاج» .

الأدب هو إنتاج أيديولوجى ، يتواجد فى علاقة مع اللغة ومختلف أشكال استعمالها ؛ فهو إنتاج لا يوجد إلا بالعلاقة مع الأيديولوجيا ومع التاريخ ؛ تاريخ التشكيلات الاجتماعية ، وتاريخ الإنتاج الأدبى ، وتطور أدواته وتقنياته الأساسية ، ومواد عمله . وبتحقيق الماركسية الربط بين الإنتاج الأدبى والأيديولوجيا ، ومن ثم العلاقات الاجتماعية فى مجملها ، حددت كذلك الفضاء الذى يتموضع فيه الأدب ، ولكنها من جهة أخرى أعادت إنتاج التناقضات نفسها ، العائدة ، أصلا ، لتسرب النزعة الميكانيكية اللا مادية فى شكليها «الاقتصادوى» و«الإرادوى» .

النزعة الاقتصادوية والأدب

محرك هذه النزعة أطروحة تفيد أن العلاقة بين البنية التحتية والبنية الفوقية هى علاقة انعكاس باهت ، غير فاعل وآلى ؛ والأدب بهذا المنظور يصبح شكلا أيديولوجيا ، يعود بطريقة بسيطة وتبسيطية إلى الأيديولوجيا ؛ فالموضوع الأدبى وشكله ليسا إلا انعكاسا أيديولوجيا للموقع الطبقى للكاتب . إن النزعة الاقتصادوية تلغى خصوصية

الممارسة الأدبية أو تسكت عنها ، وتحل محل الأيديولوجي الاقتصادي ، ومحل الأدبي الأيديولوجي ، فيبدو الأدب ممارسة أيديولوجية صرفا ، غير مشروطة بتناقضاتها ، ومن ثم يبتعد عن الفهم العلمي الذي يكشف علاقاته المعقدة والمتناقضة مع الأيديولوجيا ، ومن ثم مع الطبقات وصراعاتها والتاريخ والمجتمع[11] .

النزعة الإرادوية والأدب .

ترى هذه النزعة الأدب بوصفه كلية تعبيرية شفافة ، تبدأ من الحقيقة ، وتنتهي إليها ، دون أن تعرف التناقض ، لا في بنيتها الداخلية ، ولا في آثارها الأيديولوجية ؛ فالكاتب هو سيد النص ، هو الذات التي تسيطر على موضوعها ، ولا تخضع في عملية ممارستها للكتابة لأية شروط خارجية اجتماعية أو أيديولوجية . الدورة إذن مقفلة . إن الأدب ينطلق من الحقيقة ليعيد إنتاجها مرة ثانية بدون تناقض ولا معاناة بين الذات والموضوع ، أو الشكل والمضمون .

٤ - الأدب إنتاج أيديولوجي وواقع مادي ، يتحدد بالمجموع التاريخي للممارسات الاجتماعية .

تجاوزا للمنهج المثالي ، ولهاتين النزعتين ، نؤكد ضرورة دراسة « الإنتاج الأدبي » في كل مستوياته ، بوصفه ناتجا معقداً لتناقضات التاريخ والمرحلة التي أنتج فيها . فالأدب ليس مضمونا أيديولوجيا له شكل أدبي جمالي ، أو بناء معينا للأيديولوجيا العامة ، أو نسقا لغويا يعيد إنتاجها ، أو كتابة شفافة واضحة للرؤية الأيديولوجية للكاتب . إن الأدب والتاريخ والزمن والعلاقات الاجتماعية تشكل جميعا وحدة متناقضة ودينامكية معقدة ، ذلك بأن علاقة الأدب الموضوعية بالأيديولوجيا تظهر في كونه خطابا أنتج تحت تأثيرها ، وفي كونه هو الآخر ينتج آثارا أيديولوجية ، لذا فالأيديولوجيا العامة تبدو مضمرة ومخفية في النص الذي تكشفه القراءة ، وتكشف من ثم أيديولوجيته لتصبح صريحة .

صحيح أن الأدب ينتج أيديولوجيا . ولكن هذه هي أيديولوجيا نصوصه ، أو ما يسمى « الأيديولوجيا الأدبية » ؛ ففي عملية النص ، أي تشكيل العمل الأدبي ، هناك سيرورة تحويل وتشكيل و« تثوير » وتشويه للمواد الأولية الأدبية التي وضعها تاريخ الأشكال الأدبية أمام الكاتب ، من فنيات الكتابة واتجاهاتها وأساليبها وطرقها ، كما أن الكاتب في لحظات كتابته لنصوصه يجد أمامه تجربته الحياتية بأبعادها النفسية والاجتماعية ، والأيديولوجيا التي يتبناها ، ومجمل الأيديولوجيات القائمة في مجتمعه وعصره ، وأشكال انعكاساتها في ذهنه ، وفي أذهان الناس الذين يحيا معهم :

« في هذا العمل لا يلعب الكاتب دور المبدع المطلق ، كما أنه لا يلعب في الوقت ذاته دور حامل عارض تتجلى فيه ومن خلاله قوة إلهام مبهمة لفترة تاريخية ، أو لطبقة اجتماعية معينة ، لكنه عامل مادي قائم في مكان وسيط ، في شروط لم يخلقها هو ، ولا يستطيع السيطرة عليها . وهو في هذه الشروط يقوم بإعادة تجربته وأيديولوجيته في شكل متميز يسمى العمل الأدبي »[12] .

إن عملية الكتابة ، أو إنتاج النصوص الأدبية ، يحكمها منطق خاص هو أشبه بالقانون . الكتابة هي عملية تحويل للغة وتشكيلها ، أي نقلها من وضع المادة الدالة إلى وضع تنتظم فيه من جديد داخل نص أدبي ، ينتج شكلا جديدا ونوعا جديدا من الدلالات . والأديب أشبه بعامل ورشة أوجرّفي يحول مواده وتقنياته لينتج ــ حصيلة لتجربته وعمله وبحثه ــ نتاجاً أصيلا ، فكما يحوّل ويركّب الموسيقيّ الميلوديات والأنغام ، وكما يمزج الرسام الألوان والظلال ، يقوم الكاتب بتحويل اللغة ويدخل في سياق « عملية إعادة إنتاج للمعنى واللغة » . بهذا المنظور يعد الأدب إعادة إنتاج ذات خصوصية للأيديولوجيا ، وليس إنتاجا لها ؛ لأنها موجودة قبله ، ولأنه أحد خطاباتها . ويبدو الأديب كأنه « عامل » في « ورشة » لإنتاج « النصوص » ، يراكم تجربة الأجيال السابقة في فكره وبين يديه ، وينطلق منها نحو آفاق جديدة .

تقوم الكتابة الأدبية بتنظيم الأيديولوجيا ووضعها في شكل جديد هو النص الأدبي . وهذا الأخير يعد « أيديولوجيا أدبية » ، تمشي على رجليها ، وتتجول في الأسواق ، وتقيم علاقات اجتماعية ، وتمارس الحب والقتل والصراع . . . الخ .

إن كشف العلاقة الأدب/ الأيديولوجيا وفهمها ـ إذن ـ متعلق أساسا برؤية هذه العلاقة وفق ثلاث أطروحات ، هي :

١ ـ النص الأدبي هو كتابة تنظم الأيديولوجيا و« تُبَنْيِنُها » ، أي تعطيها بنية وشكلا ينتج دلالات جديدة ومتميزة ، تختلف في كل نص ، وتبدو جديدة وأصيلة ، بحيث إن كل نص يحمل تجربته الخاصة ودلالاته المتميزة ، أي شكله ومضمونه .

٢ ـ يقوم النص الأدبي بتحويل الأيديولوجيا وتصويرها ؛ الأمر الذي يسمح باكتشافها وإعادة تكوينها بوصفها أيديولوجيا عامة ، قائمة في عصر أو مجتمع معين . إن النص يفضح كاتبه ويعريه ، ويجعل واضحا ما يخفيه من انعكاسات فكرية ورؤى ؛ عندها تصبح الأيديولوجيا التي يحملها صريحة في قولها ، برغم أن وجودها في النص وجود مضمر ومخفى في أثواب وألبسة وأشكال وصور وملامح . . لا حصر لها .

٣ ـ يتضمن العمل الأدبي عناصر معرفة للواقع ؛ فهو « انعكاس عارف » ، وتمثل فني جمالي لظواهره وأشخاصه وعلاقاته وأحاسيسه ومخفياته . إن هذه المعرفة تختلف عن المعرفة العلمية بالمفهوم الدقيق للكلمة ، نظرا لاختلاف اقتراب العلم والأدب من الواقع ، وطريقة تمثلها له .

على هذا الأساس ، يمكن ـ الآن ـ دراسة الأيديولوجيات الأدبية التي ينتجها شكل خاص من الأدب هو الرواية وتحليلها ؛ فما معنى العلاقة : الأيديولوجيا/الرواية ؟

٥ - الرواية: نظرات سوسيولوجية .

يرى التحليل السوسيولوجي في الرواية شكلا أدبيا أنتجته البورجوازية الأوربية خلال صعودها الثوري ؛ فقد امتاز صعود الطبقة البورجوازية ، وانتصار نمط الإنتاج الرأسمالي في التشكيلات الاجتماعية الأوربية ، بانتقال الفرد من مواجهة واضحة لقوى ملموسة كالإقطاع ، والكنيسة ، وعلاقات القنانة الاجتماعية ، إلى

مواجهة قوى مجردة ، صنمية ، متشيئة ، كالعلاقات الاجتماعية الرأسمالية ، والسلعة ، والقيم الاستهلاكية ، ومجمل العلاقات الاجتماعية المعقدة والمتنوعة وغير المفهومة ، التى تربطه بالنظام السائد .

داخل هذا السياق الاجتماعى ـ التاريخى وجد الإنسان نفسه يواجه قوى مجردة ، من المحال أن تتولد عن الصدام معها معارك قابلة للتصوير الحسى ، كما أن الواقع اليومى ـ الحياتى الذى يقولب حياة الفرد والطبقة الاجتماعية ، هو واقع غث ومتنوع وهابط ومتدهور ، يصعب معه تطور الطابع الإنسانى والروحى والشعرى ، نظرا لسيادة القيم التبادلية ، وتحول الفرد إلى سلعة ، وتتجير القيم والفن والجمال والعلاقات الإنسانية . إن التسامى والسمو الشعرى للإنسان قد سقط تحت هدير وسائل الإنتاج التى تملكها فرديا الطبقة البورجوازية ، وتحت لا معقولية التقسيم الرأسمالى للعمل والعلاقات الاجتماعية وظاهراتها وأشكال تجلياتها . إن هذا التقسيم يعنى انقسام الشخصية الإنسانية إلى عالم داخل وعالم خارجى ؛ فهو يدمر تلك الوحدة البدائية للرابطة العشيرية بوصفها مضمونا وشكلا لوحدة الفرد والمجتمع ، ويحول شكل التعبير عن هذه الوحدة المجسد فى الشعر الملحمى ـ الهوميرى ليصبح مرحلة لنشاط الإنسان الحر المستقل السائد ، أو رحلة للطفولة والبطولة البشرية ، التى وجدت شكلها فى الملحمة الشعرية وكفاح المجتمع الحيوى الموحَّد للفرد والجماعة والطبقة .

إن تحول روح الإنسان والفرد من التعبير الشعرى الملحمى الحماسى الفروسى عن نفسها ، إلى نثر متفتت يصور الشخصيات الإنسانية فى كفاحها وصراعها وسقوطها وتدهورها ، أدى إلى خلق شكل أدبى جديد هو الرواية بوصفها ملحمة جديدة للبورجوازية[١٣] .

قادت الدراسات التطبيقية للمؤلفات الأدبية منظرين كثيرين إلى تنمية أفكار حول المسار السوسيوتاريخى للرواية ، والظروف والشروط الاجتماعية التى أعطتها شكلها . وهكذا كانت مهمة الروائى فى نظر الروائيين فيلدنج وبلزاك هى « تأريخ الحياة الخاصة » ، على أساس الصدق فى تصوير السمات الأساسية والحاسمة فى المجتمع البورجوازى ، وتجاوز رداءة الحياة اليومية الاجتماعية للبورجوازية ووضاعتها وبؤسها ، بتصوير الشخصيات النموذجية ، وتسليط الأضواء على المواقف التى تعبر عن التناقضات الفردية والاجتماعية والروحية بتوتر وعنفوان . وإذا كان بلزاك يتمنى أن يكون « سكرتير المجتمع الفرنسى » ، فإن شهادة ف . إنجلز عنه تؤكد أنه نجح فى مهمته فنيا وجماليا :

« فى الكوميديا الإنسانية . . يعطينا بلزاك التاريخ الواقعى والأكثر روعة للمجتمع الفرنسى ، خصوصا المجتمع والعالم الباريسى ؛ فهو يمسح كل تاريخ المجتمع الفرنسى ، حيث استطعت أن أتعلم ـ حتى فيما يتعلق بالجزئيات الاقتصادية (مثل إعادة توزيع الملكية الواقعية والشخصية بعد الثورة) ـ أكثر من أى كتاب أو كتب للمؤرخين والاقتصاديين والإحصائيين المحترفين فى مجموعهم »[١٤] .

بالنسبة لإنجلز يتطلب الأدب الروائى الصحيح كتابة تحمل عبر صورها الجزئيات والتمثيلات والصور والتشخيصات الحقيقية للطبائع النموذجية فى الأوضاع النموذجية ، على أساس تجسيد الاتجاهات العامة النموذجية التى تحكم ممارسات الناس وألوان نشاطهم فى أوضاع اجتماعية تاريخية نموذجية . فعملية التنميط هذه أو النمذجة تستطيع حقا تقديم العناصر الأساسية للمرحلة التاريخية التى يعيشها هؤلاء الناس ، وطبيعة القوى الاجتماعية وحركة صراعاتها فى المجتمع .

وقد أكد « إنجلز » فى معرض حديثه عن مؤلفات الكاتبة الاشتراكية « هاركس » ، التى كتبت روايات واقعية حول العاملات والطبقة العاملة الإنجليزية ، أن الشخصيات يجب أن تكون نمطية نموذجية ، وفردية ـ ذات خصوصية فى آن واحد . قد يبدو هذا تناقضا فى الظاهر ، ولكن الفهم الصحيح للعلاقة التى يطرحها إنجلز ، أى النموذجى/الخصوصى ، يهدف إلى معرفة ما إذا كانت المؤلفة رسمت بشكل وفى العلاقات الواقعية بين الناس ، وكيف هدمت الأوهام الموضوعة والمتفق عليها اجتماعيا حول طبيعة هذه العلاقات ، أى كيفية تهديمها للرؤية المشاعة والمسيطرة فى المجتمع عن هذه العلاقات . إن المهمة تقتضى إذن تشويه الأيديولوجيا وإعادة بنائها بوصفها مهمة فنية وجمالية يقوم بها الروائى . وتهديم «الأيديولوجيا» المنتشرة والمذاعة وسط الناس وفى أذهانهم ووعيهم يعنى معرفة القوى الكامنة فى بنية العلاقات الإنتاجية والاجتماعية والمصالح المتضاربة فى المجتمع ، التى تعمل غالبا فى ذهن الفرد بدون وعى منه ، وتقوده أحيانا إلى أعمال وممارسات لا يعيها .

ويقوم « لينين » ـ فى مقالاته عن الروائى والكاتب الروسى ليون تولستوى ـ بتقديم عناصر سوسيولوجية للأدب والرواية . فانطلاقا من الكتابات التى تركها تولستوى فى شكل نصوص أدبية وروائية ، يهدف لينين إلى إظهار التناقضات فى حركة إبداع تولستوى للمجتمع الفلاحى الروسى ولروسيا القيصرية قبل ثورة ١٩٠٥ ؛ وهذا بتبيان أن مؤلفات هذا الكاتب هى :

« مكان تجمع أيديولوجيات طبقات اجتماعية متصارعة ، أو عناصر أيديولوجيات هذه الطبقات » .

ويقوم لينين بتنظيم اقترابه من النتاج الروائى والأدبى لتولستوى فى مراحل منهجية هى :

ـ الوضعية التاريخية لمؤلفات تولستوى ؛ وتقتضى القيام بضبط السياق التاريخى ـ الاجتماعى الذى تكون فيه الكاتب بوصفه روائيا ؛ فعن طريق بناء المرحلة التاريخية التى حددت نشاط هذا الكاتب وممارسته يستطيع المرء نزع الوهم السائد حول تولستوى ومؤلفاته بوصفه رجلا أسطوريا ـ فوق تاريخى ، لا يرتبط بأية ظروف محددة تاريخيا . إن تحديد الحقبة التى نشط فيها الأديب فى المنظور اللينينى تكتسب أهمية قصوى ، نظرا لأنها تكشف فى النهاية الواقع التاريخى الذى أعاد بناء هذا الكاتب ، وطبيعة السمات والظواهر العامة التى أدارت حركة المجتمع خلاله ، ومن ورائه الطبقات الاجتماعية المتصارعة فيه .

يقول لينين :

« إن تولستوى إذ يعود بصورة رئيسية إلى الحقبة الواقعة بين ١٨٦١و١٩٠٤ ، قد جسد فى مؤلفاته ،

بما هو فنان ومفكر وواعظ ، ببروز مدهش سمات الأصالة التاريخية التى تميز الثورة الروسية الأولى بأكملها ، بما فيها من قوة وضعف »[15] .

ـ تناقضات تولستوى بوصفه كاتبا وروائيا ، التى يمكن تكوينها وتبيانها عن طريق دراسة التناقضات الداخلية لمؤلفاته ، والعلاقات الجدلية الضمنية التى تحكمها ، نظرا لأن مادتها ، الواقع التاريخى ، مادة مفعمة بالتناقضات . العكس الذى قام به هذا الكاتب هو عكس لحقبة تاريخية متناقضة ؛ الأمر الذى دفع لينين إلى إحصاء التناقضات وترقيمها ، وتحديد مكانها عبر مجموع مؤلفاته . يقول « كلود بريفوست » معلقا على نقد لينين لتولستوى :

« ماهو مهم بالنسبة للينين (فى معرض نقده لتولستوى) هو كون المؤلف الأدبى يعكس مظاهر معينة أساسية للعمليات التى تجرى فى الواقع ، ويحاول الاندماج فيه »[16] .

وتأسيسا على هاتين المرحلتين المنهجيتين المهمتين ، وانطلاقا منهما ، يصل الناقد أو الباحث لعلاقة الرواية بالواقع والأيديولوجيا ، إلى فهم مؤلفات أى كاتب وتقويمها بالنظر إلى مجموع علاقاته بالواقع التاريخى وتناقضاته ، وبالأيديولوجيات القائمة فى ذلك الواقع ، وطريقة عكسه لها ، وبيان الموقف والجهد النقدى الذى تحمله إلى القراء حول المجتمع والظواهر الأساسية القائمة فيه .

ويلخص « ج . ميشال بالمبى » المنطق اللينينى فى تدخلاته حول مسائل الإنتاج الأدبى والفنى فى المقدمة التى كتبها لأعمال لينين « حول الأدب والفن » :

« كيف تساءل لينين حول أدب ما قبل الثورة الروسية ؟ وما التقديرات التى قدمها بشأن قوة النقد الاجتماعى القائمة فيها ؟ ومن الكتاب والأدباء الذين مثلوا فى مؤلفاتهم التعبير الكافى عن تناقضات المجتمع الروسى ؟ »[17] .

إن ربط مؤلفات تولستوى مع حركة النقد السياسى والأيديولوجى التى أدارت الممارسات الثقافية للإنتلجانسيا الروسية ، تبدو فى منظور لينين تحليلا لموقع أدب هذا الكاتب فى إطار الحركة العامة لنضال البروليتاريا الروسية والفلاحين والمثقفين الثوريين والديموقراطيين ضد الاستغلال الإقطاعى والاستعباد الرأسمالى ، كما أن منطقية الربط بين الإنتاج الأدبى والروائى للمجتمع والأيديولوجيا تضع عنصرا منهجيا أساسيا ، هو علاقة الأدب بما هو تعبير جمالى ـ أيديولوجى بالتناقضات والصراعات الاجتماعية والوطنية التى تحدث فى المجتمعات ، ومدى قدرة الأدب والرواية على عكس هذه التناقضات وإعادة إنتاجها ؛ الذى يؤكد ارتباط الأديب بكلية العلاقات الاجتماعية وانعكاساتها وظواهرها .

ومن جهة أخرى يؤكد جان تيبودو ـ وهو يحاول تحليل إسهامات المنظر الماركسى الإيطالى « أنطونيو جرامشى » فى قضايا الأدب والفن وأشكالها من رواية ومسرح .. الخ ـ أن هذا المفكر قدم آراءه فى سياق موحد ، هو كتاباته عن السياسة والبنيات الفوقية ومشكلية الثورة ، فلا يمكن فصلها عن لحظات تفكيره ، ومضامينه ، وإطاره النظرى الذى تديره وتهيمن عليه مسائل الثورة بمفهوم فلسفة الممارسة التطبيقية . فمثلا دراسته للمسرحى الإيطالى « براندلو » وللنقاد الإيطاليين ، نشطتها منهجية تهدف إلى كشف مواقف هؤلاء الكتاب من ألوان النضال الثقافى ، التى عرفها المجتمع الإيطالى ، وتحديد رؤ يتهم للكون وأيديولوجياتهم ، وتحاول بحث مدى ارتباط هذه المواقف وتلك الرؤى بالقاعدة الاجتماعية ـ الطبقية الفلاحية الإيطالية . ما يهم جرامشى فى الكتابات المسرحية لبراندلو ، لا يقف عند الدراسات النظرية للنصوص فى حد ذاتها ، بل موقعها وموقع كاتبها فى إطار المشروع السياسى العام الذى يهم جرامشى : تحقيق الربط العضوى فى « كتلة تاريخية » للقاعدة الفلاحية للجنوب الإيطالى مع الطليعة البروليتارية للشمال الإيطالى المصنع بواسطة المثقفين . فالإنتاج الثقافى والأدبى فى أشكاله المتنوعة يلعب دوره ووظيفته كأنه « أسمنت » يوحد ويلحم الطبقات الثورية ويربطها عضويا وأيديولوجيا لتحقيق مهمة تاريخية هى الثورة . إن جرامشى يبنى تحليلاته للأدب وأشكاله وعلاقاته بالمجتمع والأيديولوجيا بوصفها إشكالية تقتضى تكوين نظرية للمثقفين والبنيات السياسية والأيديولوجية ، بعيدا عن التفسير « الاقتصادى » الذى يعد فى نظره « إلها خفيا » بالمعنى الردىء للكلمة ، وقريبا من أطروحة الاستقلال النسبى للأدب والفن عن الاقتصاد ، نظرا لوجود المثقفين وأصنافهم بوصفهم واسطة فعالة وديناميكية بين الوعى والطبقات الاجتماعية ، تحكم الوعى الاجتماعى والطبقى وتلحم الطبقات معه[18] .

ومن الناحية المنهجية يحدد جرامشى سمات النقد العلمى للمؤلفات الأدبية فى أشكالها كافة ، انطلاقا من دراسته للناقد الإيطالى « دوسانكيس » يقول :

« نقد دوسانكيس هو نقد مناضل ، لا يتم بطريقة باردة ، جمالية ؛ فهو نقد مرحلة من مراحل النضال الثقافية ؛ من التعارضات بين تصورات الحياة المتعارضة لتحاليل المضمون ومعايير « بنية » المؤلفات ، أى الانسجامية المنطقية والتاريخية الراهنة لكتلة المشاعر المقدمة بطريقة فنية ، كل هذا مربوط بذلك النضال الثقافى »[19] .

فالنشاط النقدى يجب أن يكون ذا طابع ثقافى ؛ أى عليه أن يقوم بعملية نقد مختلف الاتجاهات والتصورات فى الحياة التى تموج بين القراء والجماهير ، ويحلل طبيعة نجاحها أو إخفاقها لديهم ، ولدى الناس والناشرين وأجهزة الدولة الثقافية والأيديولوجية وأسباب ذلك ، بهدف الوصول إلى معرفة الطابع أو الاتجاه الذى تريده الدولة ، ومن ورائها الطبقة أو الكتلة التاريخية المسيطرة ، وتريد إعطاءه للأدب ولمجمل أنواع الثقافة .

أما جورج لوكاتش ، المنظر الهنغارى ، فإنه يأخذ التقاليد المنهجية نفسها ليحاول تكوين سوسيولوجية ماركسية للأدب والرواية ، تستوعب العلاقات المعقدة بين الأدب والرواية والأيديولوجيا والمجتمع . فالمنهج الذى يستعمله لوكاتش فى دراساته للأدباء يتكىء على أطروحة مركزية هى : أن أى مؤلف أدبى أو روائى لايظهر من العدم ، بل تفرزه ظروف تاريخية ـ سوسيولوجية ملموسة ؛ فلابد إذن لفهم هذا العمل من دراسة الحقبة التاريخية التى شكلت السياق

التاريخى لإنتاجه بما هو نص ، وفهم العلاقات الاجتماعية التى عالجها ، والتى سادت فى تلك الحقبة[٢٠] . إن الإنتاج الأدبى والأيديولوجى جزء لا يتجزأ من العملية الإنتاجية الاجتماعية الكلية ؛ ونظرا لكونه كذلك فإن التساؤل عن مضمون المؤلفات الأدبية الذى يعنى اللحظة المركزية فى التحليل السوسيولوجى للإنتاج الأدبى يهدف إلى تحديد شبكة القوى الاجتماعية والطبقات التى نمذجتها الشخصيات الروائية والقصصية ، والعلاقات الاجتماعية التى نمّطتْها .

يقول أمير إسكندر فى مقدمة الطبعة العربية لكتاب جورج لوكاتش « دراسات فى الواقعية الأوربية » :

« إن المنهج الذى يطبقه جورج لوكاتش فى دراسته لتولستوى بسيط للغاية ؛ إنه يشتمل فى البداية على امتحان يجريه بحرص للأسس الاجتماعية الحقيقية التى قام عليها وجود تولستوى ، والقوى الاجتماعية الحقيقية التى تطورت تحت تأثيرها الشخصية الإنسانية والأدبية لهذا الموقف . ثم يقدم العنصر الثانى وهو سؤال ، ماذا تقدم أعمال تولستوى ؟ ما هو مضمونها الروحى والعقل الحقيقى ؟ ثم كيف ناضل الكاتب أخيرا حتى يجد التعبير الملائم عن هذه المضامين فى صياغاته للأشكال الجمالية التى أبدعها ؟ »[٢١] .

ويستعمل لوكاتش للقيام بهذا التحليل النظرية الماركسية فى دراسة المجتمع ، أى المادية التاريخية ، مفصلا عناصرها المنهجية ، مع تحليل المضمون والشكل الأدبى على أساس تحقيب تاريخى لتطور الشكل الروائى ومجمل الأشكال الأدبية الأخرى ، ضمن سياقات تاريخية — سوسيولوجية محددة .

إن مسار الرواية وتطورها بما هى شكل أدبى ، يمكن تحقيبها على أساس التوازيات بين ولادة البورجوازية ونموها وسيادتها ، وولادة الرواية وتطورها ونموها بوصفها ملحمة جديدة للعصر الرأسمالى . . فمن نضال كبار الروائيين أمثال « رابليه » و« سرفانتس » ضد الاستبداد القروسطى الذى صحب صعود البورجوازية وقيمها وتصوراتها ، وتجسد فى شكل « الواقعية الفنتازية » ، إلى مرحلة اقتحام الواقع روائيا ، وتفصيل السرد ، وإلغاء الطابع الفنتازى الغريب للأحداث والشخصيات ، وتدقيق تصوير الحياة اليومية الاجتماعية وتناقضاتها وآلامها ، الذى تزامن مع التراكم الرأسمالى البدائى وسيادة البورجوازية اقتصاديا وظهورها فى شخصيات وقوى اجتماعية واقتصادية نشيطة ، كأرباب العمل ومديرى الإنتاج فى روايات بلزاك وفلوبير وتولستوى وغيرهم ، بوصفها روايات مكافحة من أجل تبرير الحياة الجديدة والقيم الفردية ، برغم مايصاحبها من احتجاج على تدهور الحياة الإنسانية واغترابها ، وانتهاء الأوهام البطولية للأيديولوجيا البورجوازية بما هى أيديولوجية طبقية خاصة ، لاتعبر فى الممارسة العملية سوى عن مصالح الطبقة الوسطى ورؤاها . إن انتهاء هذه الأوهام البطولية للبورجوازية أيديولوجيا — كما يعبر ماركس — أدّى إلى ظهور التناقضات الإنسانية والاجتماعية وتفاقمها ، وولادة الرد الأدبى والجمالى الذى تجسد فى النزعة الرومانسية ، والهروب من الواقع إلى عوالم شعرية ملكوتية حيوانية ، بدون رؤية إمكانية تجاوز التناقضات الغامضة ، نتيجة لعدم ظهور البروليتاريا بوصفها قوة مستقلة سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وأيديولوجيا ، تملك مشروعا جديدا للمجتمع البشرى .

إن الأفول الأيديولوجى للبورجوازية ، ودخول الطبقة العاملة إلى خشبة المسرح الاجتماعى — السياسى الذى تجسد فى الحرب الأهلية الفرنسية ١٨٤٨ ، وكومونة باريس ١٨٧١ ، وارتفاع حدة النقد السياسى — الأيديولوجى بظهور الماركسية والفوضوية ، والجمالى — الأدبى بظهور المدرسة الطبيعية والواقعية النقدية فى الرواية (إميل زولا فى روايته « جرمينال » مثلا) ، تعبيرا عن وجود قوى بديلة وثورية مناضلة ضد الانحطاط البورجوازى للحياة الإنسانية والعلاقات الاجتماعية ، وقبح الأدب ورداءته تحت تأثير قيم التجارة والسلعة ، والتحجير المنسق لكل أشكال الحياة وظواهرها فى المجتمع الرأسمالى .
إن سيادة البروليتاريا وانتصارها فى ثورة أكتوبر السوفياتية أدى إلى ظهور الواقعية الاشتراكية فى الرواية والأدب ، تعبيرا عن المجتمع الاشتراكى الجديد المتجاوز للتناقضات الحادة والتناحرية بين البشر والفرد والمجتمع ، وإعادة تكوين الروح الملحمية الجديدة ، الموحِّدة للفرد والجماعة والمجتمع (أعمال مكسيم جوركى وشولوخوف . . مثلا)[٢٢] .

وتأسيسا على هذه الأفكار التى تقترب من الرواية سوسيولوجيا ، وتدرس العلاقة : الرواية/الأيديولوجيا فى ارتباطها الموضوعى بتطور المجتمعات وأشكال العلاقات الاجتماعية والطبقية السائدة والقائمة فيها ، تبقى هذه العلاقة ناقصة التحليل إذا لم تحلل داخليا . إن النص الروائى يرتبط بالنص الكبير للأيديولوجيا وأشكال العلاقات الإنسانية والاجتماعية فى بنيته الداخلية ؛ وحده هذا يستطيع مَفْصلة التحليل الخارجى لهذه العلاقة مع التحليل الداخلى لها . إذن لابد من تحليل لغوى — دلالى لهذا الشكل الأدبى : الرواية .

٦ — الرواية : محاولة تحليل لغوى — دلالى .

٦ — ١ : الرواية نتاج عملية تملّك/تدمير/تشكيل .

إذا كان التحليل السوسيولوجى يرى الرواية ويدرسها فى السياق التاريخى السوسيولوجى لإنتاجها ، فإن التحليل اللغوى — الدلالى يحاول دراسة مسار إنتاج الروائى للرواية ولحظات « وضعه » لها . وتبدو الرواية ممارسة لغوية موجهة وذات دلالات ؛ فهى ممارسة فى « الدال » ، أى اللغة ؛ وإعادة صياغة ذات خصوصية لها ، يمكن أن تنجز وفق أنماط مختلفة من الكتابات ؛ من كتابة واقعية إلى كتابة رومانسية ، إلى خيالية فنتازية . . الخ .

إن اختيار نمط كتابة معينة له دلالات . يقول رولان بارت :

« إن الشكل الذى يختاره الكاتب ، أو « الكتابة » التى يختارها ترتبط وتتناسب مع اختياره للجو والمسار والموقع الاجتماعى الذى يريده لخطابه وحديثه ولغته »[١٨] .

فأمام المادة « الأولية » ، الأدبية والشكلية ، التى وضعها تاريخ الأدب ونتاجه وأشكاله أمامه ، وقبالة الوسائل والتقنيات الجمالية

والأدبية وأنماط الكتابات ، يختار الكاتب شكلا وكتابة معينة تحدده وتنبىء بموقعه الاجتماعى وموقفه الفكرى ؛ فعندما يختار اتجاها أدبيا وجماليا معينا ويلتزم به ، فإنه يتخذ موقفا ضمنيا ، ويصبح طرفا فى حركة تأثير أيديولوجية فى المجتمع ومن أجله . إن تنوع الإبداعات والكتابات هو وضع موضوعى خارج عنه ، وعن ذاته ؛ فكل هذه الإمكانات القائمة ، المنفصلة عنه ، التى لا يتحكم فيها وفى عمليات تكونها ، تدفعه للاختيار .

إن استلهام الكتاب الجزائريين (محمد ديب مثلا) لكتابات بلزاك الواقعية ، وعدم استلهامهم لكتابة ككتابة الروائى الأمريكى وليم فوكنر ، أمر له دلالة على مستوى الموقع أو المسار الاجتماعى الذى يريدونه لكتاباتهم ، فى ظرفية معينة من تطور الأدب والثقافة والمجتمع الجزائرى . داخل هذا الوضع المادى الملموس ، وعلاقات إنتاج « النصوص » هذه ، تظهر الرواية بمثابة الإعداد والتوليف والتشكيل الذى تديره مبادىء وطرق متفق عليها عبر تطور الفن الروائى لعنصرين شكليين هما :

ـ موضوعات أدبية ؛ كالشخصيات والدسائس والعقد والأحبولات والأوصاف . . الخ .

ـ مؤثرات وأجواء ؛ كالتخييلات والدوافع والمثيرات والتشبهات والتهيئات . . الخ .

وفى عملية إنتاج « النص الروائى » نجد لحظتين مُتَمفصِلَتَيْن ديالكتيكيا ، هما :

١ ـ لحظة تملّك ، يقوم بها الكاتب لمواد شكلية وموضوعية ومفهومية ، قائمة على نحو قبلى ، ومتراكمة عبر التاريخ الأدبى ، كاللغة الأدبية ، والمذاهب الجمالية ، والتقنيات الفنية ، وطرق الكتابات وأنماطها ، والتشكيل الأدبى الروائى . .

إن هذه اللحظة تدفع الكاتب لاستثمار هذه المواد القائمة قبله ، عن طريق ممارسة اختيارات شكلية وموضوعية عليها ، كأن يختار طريقة معينة ، أو نوعا أدبيا معينا ، أو موضوعا محددا ، أو مضمونا ، ويبنى بذلك نظاما جماليا وفنيا خصوصيا ، يقول به وفيه كلمته .

٢ ـ لحظة تدمير ، تشويه/تشكيل ، يقوم فيها الكاتب بتدمير المواد الأدبية والتراث الجمالى الإبداعى الذى تملكه وتشويهها ؛ ومن شظاياه وعناصره المفككة يشكل ويبنى نظاما معينا ، يؤدى إلى إحداث تغييرات أيديولوجية عن طريق التمثيل الروائى . وهذه التغييرات والتحويلات تكشف الموقف الأيديولوجى للروائى ، سواء كان هذا الموقف واعيا أو لا واعيا . إذن فمعرفة أيديولوجيا الكاتب لاتتسنى إلا بمعرفة « فعله » وممارسته الروائية الملموسة .

خلال عملية السرد الروائى التى يقوم بها الكاتب ترتبط كيفية القول بمضمونه ؛ فالشكل ليس وعاء للمضمون ، والمضمون ليس ما يملأ الشكل ؛ ذلك أن ديالكتيك العملية كلها ناتجة من أن وضعية الروائى فى ممارسته الكتابة الروائية يقوم بمواجهة لنصوص الكتاب الآخرين ، ثم ينطلق لإنتاج نصه أو نصوصه ؛ فمن خلال الممارسة يجد الكاتب نفسه أمام نصوص الآخرين المكتوبة فى النوع الأدبى نفسه ، أو فى الكتابات الأخرى المتنوعة والمختلفة البناء والتشكيل :

ـ من حيث الزمن ، بوصفها نصوصا قديمة تراثية ، أو جديدة معاصرة .

ـ من حيث الطابع ، إما نظرية أو تطبيقية .

ـ من حيث الخطاب ، إما علمية أو أيديولوجية أو معرفية .

ـ من حيث النوع ، بوصفها نصوصاً أدبية خيالية .

إن وجود هذا الجهاز الأداتى الضرورى لكل تشكيل روائى ، ولكل تجسيد للمشروع الأدبى الذى يريده الكاتب ، يعنى أن عناصر الدلالات التى تنتج من توليف انسجامية المضمون امذى يريده لخطابه وتحقيقه ، قائمة قبليا فى نصوص الآخرين(٢٤) . قبالة هذا التراث « المخدوم » ، وأمام هذه المادة الاجتماعية « نصف المصنعة » ، ما ردود فعل الكاتب ؟ إنّ طريقة تلقى الكاتب لهذه النصوص ، وغمط هضمه لها ، هى التى تحدد عملية بنائه وتشكيله لنصه الروائى ، وجهده فى صياغة « تعبير عن الواقع العميق فى حقيقته العميقة ، لأجل تحقيق مرئية مظاهره وتموجاته عبر وجوه حية محكمة ومنظمة ، وعبر نشر « حكاية مختارة » وطيها »(٢٥) .

وتتم هذه العملية الملموسة الشاملة للتمثل والتملك والتدمير والتشكيل والتصوير الروائى فى سياق عام ، هوالذى يعطى للإنتاج الأدبى طابعه وخصوصياته ومبرراته ، بوصفه إجابة اجتماعية عامة عن مثيرات ومشكلات طرحها المجتمع والتاريخ . فالأدب والرواية كلمة أو خطاب أيديولوجى ـ اجتماعى ملتزم بمشكلة عامة للحركة والتأثير فى المجتمع ومن أجله . وهو بوصفه كذلك ، أى خطابا اجتماعيا ورسالة أيديولوجية ، يتجه فى شكله ومضمونه إلى متلق أو مخاطب اجتماعى هو الجمهور القارىء :

« ككل كلمة ، يعد المؤلَّف الأدبى متجذراً فى سياقه بطريقة مزدوجة : بوصفه إجابة اجتماعية عامة عن مجموعة مثيرات ودوافع ما ، وبوصفه موجها إلى مخاطَب اجتماعى معين »(٢٦) .

٦ ـ ٢ : التصوير الأيديولوجى وإنتاج النصوص/النص الروائى .

إذا كان صحيحا أن الأدب فى مختلف أشكاله هو أحد الحقول المهمة للأيديولوجيا وعملها ، نظراً لكونه يحوّل اللغة ويشكل انساقاً جديدة وأصيلة منها ، فإن اللغة بما هى مادة للأدب ، هى المكان الذى يستطيع كل واحد فيه تقديم نفسه ، والتعبير عن ذاته ، وتمثيل أدواره ، واختراع صور عن نفسه وعن الآخرين وعن العالم الذى يحيا فيه . وبرغم أن الممارسة الأدبية والكتابة هى ممارسة فردية ، تعكس إبداعية الكاتب وحساسيته وأصالة طريقته فى عكسه العالم ومعرفته وتحسينه جماليا ، فإن الأدب فى النهاية محصلة نشاط اجتماعى معقد . يقول « لوسيان جولدمان » إن الأدب نتاج المجموعات الاجتماعية ، وإن الخالق الأساسى لكل أشكال الإنتاج والخلق الأدبى هو المجموعات والفئات والطبقات الاجتماعية ؛ فتجربة فرد واحد صغيرة جدا ، وأصغر من أن تستطيع إنتاج بنية جمالية ، أدبية أو ذهنية دالة . إن هذه الأخيرة ظاهرة اجتماعية وليست ظاهرة فردية ؛ فالتجربة الفردية قصيرة ومحدودة ، بحيث لا تستطيع خلق بنية ذهنية تكون نتيجة ومحصلة للنشاط المقترن والجماعى والمتفق عليه ، الذى يقوم به عدد لا بأس به من الأفراد ، يعيشون فى وضعيات متماثلة ،

أى يكونون مجموعة اجتماعية ، تعيش وبأسلوب مكثف ، جمله من المشكلات ، وتنطلق فى البحث عن حل ذى دلالة لها[٢٧] .

إن فكرة ــ أطروحة جولدمان صحيحة بالقياس إلى كون الإنتاج الأدبى والروائى إنتاجا اجتماعيا ، نظرا لأن الكاتب يتملك/يحول مواد اجتماعية ــ جماعية ، كاللغة والتقنيات الجمالية والمواد الشكلانية والصور والأفكار الضمنية الموزعة عبر التراث الأدبى .. الخ . كل رواية تشير إلى المنتج ، وإلى شبكة الارتباطات بينه وبين نتاجه والوسط الاجتماعى الأصلى ، الذى كان الرحم الذى ولد منه ؛ فكل عمل تخييلى ــ خيالى يرتبط موضوعيا بقاعدة اجتماعية مهما ارتدى من أقنعة ولبس من ثياب . يقول جولدمان :

« إن هناك علاقة بين الإبداع الأدبى والواقع الاجتماعى ــ التاريخى والخيال الأدبى القوى جدا »[٢٨] .

وعملية التملك هذه التى يقوم بها الكاتب تطرح سؤالا أساسيا وجوهريا ، الإجابة عنه هى كشف تدخل الأيديولوجيا وعملها وتأثيرها فى الرواية . السُّؤال هو :

ماذا هدم/شوه الروائى ؟ وماذا بنى/شَكَّل الروائى بالمواد الاجتماعية ــ الأدبية التى استعملها ؟ وبصيغة أخرى : ما التدميرات/التشكيلات التى أحدثها الروائى فى المادة/المواد الاجتماعية الأدبية التى استعملها فى إنتاج روايته ؟

فى إنتاج الرواية يقوم الكاتب بعملية أساسية هى « التمثيل الأدبى » ، ويكوّن مؤلّفه على مستويين : مستوى علاقاته مع الواقع الأدبى (الوقائع والأحداث والموضوعات والوجوه الروائية) ، ومستوى الواقع الاجتماعى المعكوس أيديولوجيا . يقول ب . ماشيرى :

« إن المؤلّف الروائى يتوحد ويتمفصل بوصفه نتاجا على مستويين ؛ مستوى الوقائع (الحكاية) والموضوعات (الوجوه والشخصيات) الذى يُكون نظاما ، أو بالأحرى وهم نظام ؛ ومستوى آخر هو كون المؤلّف متمفصلا بالعلاقة مع الواقع الذى ينفصل عنه ، نظرا لأن هذا الواقع ليس الواقع الطبيعى المعطى والتجريبى ، بل ذلك الواقع الموضوع « المخدوم » ، حيث يعيش الناس (الذين يكتبون والذين يقرأون) ويحيون . هذا الواقع هو أيديولوجيتهم »[٢٩] .

وتبعا لهذا يقوم الكاتب بتوحيد بيان أيديولوجى وبيان روائى والجمع بينهما . وفى هذا الجمع تتم ولادة الأيديولوجيا التصويرية ، بحيث ينسجم التصوير الأدبى ــ الروائى مع الأيديولوجيا ويتداخلان إلى درجة يصعب معها فصلهما . إن النقد العلمى أو الدراسة التحليلية هى التى تستطيع القيام بهذا الفصل ، عن طريق وضع « نموذج » يستطيع إنتاج النص انطلاقا من مجموع مكوناته الأيديولوجية والسردية . ذلك بأن النقد بالنسبة لماشيرى يهدف إلى طرح السؤال الآتى :

« ما نمط الضرورة الذى يحكم المؤلّف ؟ من أى شىء صُنع وكُوّن ؟ من يعطيه حقيقته ؟ إن السؤال النقدى يجب أن يتعلق بالمادة « المخدومة » ، والوسائل التى « صَنعتها »[٣٠] .

تأخذ الرواية الواقع المُفكر فيه ، الذى مر على الوعى والإدراك ، و« نخلته » الأيديولوجيا ، وتتكون فى شكل نظام وانسجامية ووحدة متسقة . إن هذا الجهد الذى يقوم به الكاتب يرتبط بالطبيعة الأيديولوجية للفن . ذلك بأن النظام الذى يكونه المؤلف ليس انعكاسا لنظام أو لنسق واقعى ، بل انعكاسا لانعكاس هو الأيديولوجيا ، ولكن فى مسار غاية فى التعقد .

ويعد الأدب انعكاسا يشمل تحويل انعكاسات أيديولوجية عن الواقع وتغييرها ، وإعادة تركيبها وتشكيلها . وبهذا المعنى تصبح الرواية ، وهى أحد أشكال الأدب ، انعكاس الانعكاس ، نظرا لأن الواقع ينعكس فى الأيديولوجيا ، والأيديولوجيا تتصوَّر وتصبح حوادث ودسائس وأشخاصاً ووجوها فى نظام وبنية وخطاب أيديولوجى ــ أدبى هو الرواية .

وعن طريق التصوير الأدبى تصبح الأيديولوجية مَرئية ومصوَّرة « تمشى على رجليها » ، غير واضحة ومختفية فى الغضون والثنايا ، والوجوه والسحنات والتموجات ؛ تبدو ضمنية وغير واضحة . إن الأيديولوجيا الأدبية تفضح الأيديولوجيا العامة وتشير إليها فى أى مؤلف أدبى أو روائى كيفما كان نوعه[٣١] .

ويقترح ماشيرى ــ لقراءة أى رواية قراءة علمية تستطيع التوصل إلى تكوين « المخفيات » الأيديولوجية لها ــ جدول قراءة ، يمتحن الرواية ويفحص محتوياتها السردية والتصويرية :

ــ يجب أن يجمع جدول القراءة هذا كل المعلومات الممكنة ، والمعارف الخاصة ، التى جمعها الناقد أو الباحث عن الحقبة التاريخية التى كتبت فيها الرواية أو عالجتها ، لاسيما التاريخ الأيديولوجى لها . وبصياغة أخرى ، يجب تكوين الحقبة التاريخية الأيديولوجية التى كتبت فيها وعنها الرواية موضع الدراسة .

ــ تكوين مشكلية الرواية أو « السؤال الكبير » لها ، انطلاقا من جوابها نفسه ؛ فما رآه المؤلف أو الرواية يرتبط بما لم يره فى روايته نفسها . إن الهدف من هذا هو معرفة الأسباب التى تجعل من الرواية جوابا أيديولوجيا عن سؤال أو مشكلية لم تطرح بطريقة واضحة وعامة ، ولكنها موجودة ومخفية فى ثنايا الرواية وفى شكل الأيديولوجيا المصورة .

ومعرفة مشكلية الرواية أو سؤالها الكبير الأساسى تتطلب إعادة تركيب الضمنى والمخفى فى الرواية ، وتبيان نوع النقاش الذى يجرى . وهذا وحده يقود إلى معرفة « ضرورة » النص الروائى .

٦ ــ٣ : مشكلية الرواية وطرق تكوينها .

يمكن إنتاج السؤال الخاص ، أو مشكلية أى مؤلف روائى ، بطريقتين :

أ ــ معرفة الاختلال البنيوى الداخلى للمؤلف الروائى فى عملية التصوير ؛ فعن طريق التجسيم والتصوير تتغير الأيديولوجيا ، ويبوح الكاتب بحقيقته/كذبه ، وتتحول الانعكاسات الأيديولوجية العامة

إلى نظام أيديولوجى أدبى مصور . وفى خلال عملية السرد والتصوير الروائى هذه لا تصمد الأيديولوجيا العامة ، بل تتغير وتنحل لتتكون من جديد فى أشكال تعبيرية تنطرح ضمن ميدان الأيديولوجيا . إن مشكلية المؤلف موجودة داخله ؛ الأمر الذى يتطلب تكوين بنيته ، أى عناصره المشتتة عبر التصوير والأحداث والدسائس وتحولاتها . لكن تكوين بنية المؤلف لابد أن يكون له معنى ، والمعنى الوحيد للمؤلف هو موقعه ضمن التاريخ الأيديولوجى الذى يؤطر الكاتب ، ويحدد شروط إنتاجه للنصوص الروائية والأدبية ؛ ففى خط تسلسل الأسئلة والإشكاليات التى طرحها التطور الاجتماعى والأيديولوجى التاريخى يمكن فهم المؤلف ، أى رؤية ضرورته . ولا يعنى هذا إلصاق التاريخ بالنص ، هكذا اعتباطا ، بل رؤية التاريخ بما هو واقع أساسى للنص ، هى التى تمنحه دلالة ومعنى وموقعا ودورا ووظيفة وضرورة[٣٢] .

ويظهر هذا الاختلال أيضا بين « مذهب الكاتب الظاهرى المعلن ، ومؤلفه المنجز المُنتِج والمحقِّق » ، من خلال كشف التناقض بين المشروع الأولى للنص الروائى (كما جاء على لسان الكاتب) الذى يمكن قراءته فى المقدمات والهوامش والنصوص الأخرى له غير المصورة روائيا (أفكاره حول الموضوع ، وطريقة عرضه ، وأسلوبه . .) وبين عمله المنجز ، أى فعله التصويرى ، ونتاجه النهائى الكامل ، ومواضيعه المصورة المجسمة ، ورموزه الحية المتحركة فى ثنايا نصه . وقد كشف ج . لوكاتش هذا الاختلال فى إنتاج الروائى الفرنسى بلزاك ، الذى كان كاثوليكيا ــ ملكيا فى أفكاره وأيديولوجيته العامة ، ولكن مؤلفاته ونصوصه الفعلية تظهر واقعيته وقدرته على معرفة الواقع وعكسه بصدق ، بل بعلمية ، كما جاء فى شهادة إنجلز السالفة الذكر عنه . إن للكتابة منطقها الموضوعى الخاص الذى يحكمها ، والذى ينفصل عن إرادة الكاتب وذاته .

ب ــ طريقة تقتضى تحليل الرواية فى علاقاتها مع روايات ونصوص أدبية أخرى ، أنتجت فى الحقبة التاريخية نفسها ، والسياق أو المسار الأيديولوجى نفسه :

ــ عودة الروايات نفسها إلى زمن إنتاج روائى واحد ، متآلف من الناحية السوسيولوجية ــ التاريخية ، بحيث تندرج تلك الروايات كلها فى نظام تاريخى ــ مرحلى ، وتُحقّب زمنيا فى حقبة/حقب معينة ؛ الأمر الذى يمنحها طابع الحقبة الروائية الواحدة من الناحية الزمنية والتاريخية .

ــ علاقة الرواية/الروايات بنصوص وخطابات أيديولوجية لا تصويرية ، كالمقالات والكتابات التاريخية والتنظيرات والخطب السياسية والمواثيق الأيديولوجية وأشكال الإنتاج الثقافى والأيديولوجى اللاتصويرى ، التى ينتجها مثقفون آخرون فى مؤسسات وأجهزة ثقافية أخرى ، كالجهاز الأيديولوجى السياسى (الأحزاب والجمعيات السياسية) ، أو الجهاز الأيديولوجى المدرسى (الجامعات ومراكز البحث العلمى والإنتاج الأيديولوجى من فلسفة ومذاهب فكرية واتجاهات ثقافية . . الخ) .

وبعد ربط هذه العلاقات ، يمكن تقديم تداخلات النصوص الروائية وتعيينها وتتبعها مع هذه الخطابات الأيديولوجية اللا تصويرية العامة ، ومعرفة مدى وحدتها وتآلفها معها على أساس أنها « تشتغل وتعمل وتسير بالأطروحات والرموز والصور والآليات نفسها ، برغم اختلافها من حيث الشكل والهوية والنوع وأسلوب الإنتاج وطريقة الوضع[٣٣] » .

٦ ــ ٤ : الرواية بما هى خطبة تهدف إلى تحقيق وظيفة تطبيقية ــ اجتماعية

ككل إنتاج لغوى ــ دلالى ، تجد الرواية معناها وجدواها فى مسار تبليغ وتوصيل يتكون من طرفين على الأقل . فى عملية التبليغ الروائى والأدبى بصفة عامة ، هناك مؤلِّف يشكل ويبنى كلمة/رسالة ، ويوجهها/يرسلها إلى طرف ثان هو الجمهور/القراء ، والنجاح التجارى والجمالى لها يعد دليلا على وصول الكلمة/الرسالة وبلوغها الهدف ، أى القراء .

إن التبليغ هو وسيلة الرواية لتحقيق وظيفتها الاجتماعية الملموسة . ويؤكد جان بول سارتر وظيفة التبادل فى شبكة الإنتاج الأدبى ، ويبنى عليها كل نظريته فى التزام الأدب ، فإذا كانت الرواية تستخدم الكلمات فلأجل تبليغ شىء ما عن الواقع ولأجل تعريته ، أى تحويله وتغييره فى نهاية التحليل .

عملياً ، تجيب الرواية عن حاجات اجتماعية ــ أيديولوجية لجمهور قارىء محدد اجتماعياً وتاريخياً . فالكاتب يقوم بإنتاج كلمة ، تعد موضوع تبادل ــ خطابى موجه أساساً إلى القارىء ، ومبنى على أساس تنظيم عناصر سردية تصويرية بواسطة كلمة موجهة إلى الطرف الثانى فى عملية التبليغ ، أى القارىء . وهذا الأخير يرتبط مع المؤلف بعلاقة تفهم ومساعدة عن طريق القراءة ، ويستطيع باستجابته للتوتر والتوجه الماثل فى النص/الرسالة إنجاح خطبة الروائى التى تتحكم ضمنياً فى المؤلَّف .

إذن ما الوظيفة الاجتماعية التطبيقية للممارسة اللغوية الدلالية الروائية ؟

ثمة رأيان :

رأى لوسيان جولدمان

تبدو أطروحات لوسيان جولدمان فى مقالته « سوسيولوجية الأدب : النظام ومشكلات المنهج[٣٤] » متعلقة أساساً بالمؤلفات الأدبية العظيمة فحسب ، أو قمم الإبداع الأدبى ؛ فهى وحدها تشكل ميدان الدراسة الإيجابية . ذلك أن « عيون الأدب » هذه لا ترتبط جوهرياً بالحياة الاجتماعية على مستوى المضمون ؛ أى أن السوسيولوجيا الأدبية « البنيوية الجنينية » لا تهتم بمضمون قطاع الحياة الاجتماعية ومضمون الأدب بوصفه شكلاً للعلاقة الجوهرية بينهما . فالوظيفة الأساسية للإبداع ولمؤلفات الفن هى إعطاء المجموعة الاجتماعية ــ التى ترسل وتوجه إليها ــ عن طريق بنيتها الضمنية إدراكاً بتآلف حياتها . إن الوظيفة الأكثر أهمية للفن هى أنه يأتى بذلك التآلف على المستوى الخيالى ، ذلك التآلف وتلك الوحدة التى لا يجدها الناس فى حياتهم اليومية ، أو بالأحرى مكبوتة فيهم ، تماماً كما تشكل الأحلام والهذيان والخيال ــ على المستوى الفردى ــ وسيلة أو طريقا

للحصول على الشيء (أو مُعَوِّضه) ، الذى لم يستطع الفرد أن يحصل عليه أو يتملكه فى الواقع[٣٥] .

لكن جعل وظيفة « خلق التآلف » التى يقوم بها المؤلِّف الأدبى الأساس الواقعى لإشباع القارىء أو المجموعة الاجتماعية ، وجعل الإشباع الوظيفة الرئيسية فى الوظائف الاجتماعية للأدب والفن ومؤلفاتها ، هو اختزال للوظيفة الاجتماعية ـ التطبيقية لها إلى الوظيفة الجمالية .

الوظيفة الاجتماعية لمؤلفات الأدب أكبر تأثيراً ، وأكثر فعالية من وظيفة تحقيق التآلف للوعى التجريبى فى كون خيالى مؤتلف . فارتباط الممارسة الأدبية والروائية باللغة يجعلها تقوم موضوعياً بدور أيديولوجى ، وتجيب عن حاجات اجتماعية ؛ وإلا فكيف نفسر نجاح الروايات البوليسية التجارية ، والأدب السائد التافه ذا الخصائص الفنية والجمالية الهابطة ؟ إن استجابة القراء للروايات الهابطة فنياً ، تؤكد أن هذا النوع له وظيفة اجتماعية تتعدى الإطار الضيق لوظيفة الإشباع والجمال .

الرأى الثانى

تجيب الرواية عن حاجات أيديولوجية معينة لجمهور محدد اجتماعياً وتاريخياً . وطابع الجواب الذى تلبسه الرواية يظهر فى شكل خطبة ، موجهة إلى الآخر ، إلى القارىء .

فالروائى يأخذ الكلمة بشكل واضح (على شكل راو مثلاً) أو يوهمنا أنه أعطاها آخرين (الشخصيات الروائية) بوصفها وسيلة لتبليغ خطبته/كلمته عن الواقع . ومهما كانت قيمة ما يقوله وتنوعاته وأهداف خطبته (من تحرير القارىء ، إلى التبادل ، إلى المعرفة ، إلى الكتابة من أجل الذات أو ضدها أو ضد الآخرين أو معهم ، ضد المجتمع أو للحفاظ عليه) ، فإن هذا لا يغير شيئاً من أن الرواية خطاب أيديولوجى ، وكلمة مبنية بمواد وعناصر سردية منظمة وموجهة ومؤطرة فى سياق حاجات اجتماعية ، ومثيرات معينة ، فرضها المجتمع وأوضاعه ومتطلباته الأيديولوجية تحديداً .

هل تكون وظيفة الأعمال الأدبية والروائية جزءاً من ذلك العمل الشامل الذى يسميه جرامشى « الإصلاح الثقافى ـ الأخلاقى » ، الذى يعد مهمة الكتاب ، وهم أحد العناصر المكونة لفئات المثقفين ، أى تلك الوظيفة التى تدفع الروائيين والكتاب إلى نقد تصورات الحياة الرائجة فى ظرفية تاريخية محددة من تطور المجتمعات ، ونقد الأيديولوجيات السائدة ومشاغبتها ، من أجل تكوين مجموعات بشرية موحدة الوعى و « متلاحمة » الأيديولوجيا ، لتشكل « كتلة تاريخية » جديدة ، تتطلع إلى تغيير الواقع بكل مستوياته ، بما فيها تصورات الحياة والأيديولوجيات ؟[٣٦] .

إن بحث ظاهرة نشوء « الرواية الوطنية » وتكونها ووظيفتها فى السياق التاريخى الأيديولوجى للمجتمع الجزائرى ، بوصفها حالة نموذجية لصراع تصورين أيديولوجيين متناقضين يعودان إلى كتلتين تاريخيتين تطورتا فى وضع استعمارى محدد ، يستطيع اختبار العلاقة : الأيديولوجيا/الأدب والرواية ، بوصفها نتاجاً اجتماعياً فى نهاية التحليل ، فى وضع ملموس وداخل تحليل ملموس .

إحالات وهوامش

(١) د. فيصل دراج ، الأدب والأيديولوجيا . فى مجلة الطريق . ع ٥ ، أكتوبر لبنان ، ص ٥١ .

(٢) Christine Clucksman, Sur La relation Litterature et ideolgies; in **La Nouvelle Critique.** No Special.
"Litterature et Ideologies". Colloque Cluny II. No 29 bis. Avril 1970, Paris. p.9.

(٣) انظر وراجع :
Marx- Engels, **L' ideologie Allemande.** E.S. Paris 68.

(٤) نص لجرامشى ، فى :
جان مارك بيوتى ، فكر جرامشى السياسى ، ترجمة ج . طرابيشى ، دار الطليعة ، بيروت ٧٥ ص ١٨٢ .

(٥) نفسه ، ص ١٨١ .

(٦) GramsciDansLe Texte, S.S. Paris 75, p. 193-194.

(٧) نص للويس ألتوسير ، فى :
Saul Kavsz, **Theorie et Politique: Louis Althusser**, Fayard, Paris 74, p.198.

(٨و٩) Louis Althusser, Ideologie et Appareils ideologiques d'Etat, in: **La Pensee.** No 151. Mai - Juin. Paris 1970.

(١٠) France Vernier, **L'Ecriture et Les Textes,** Collection Prolb-lemes. E.S.Paris,77 p. 53-54.

(١١) محمد دكروب ، الأدب والفن في رحاب ف. إنجلز.مجلة **الطريق** ، المرجع السابق المشار إليه .

(١٢) فيصل درّاج . المرجع نفسه ، ص . ٥٥ .

(١٣) جورج لوكاتش ، **الرواية كملحمة بورجوازية** ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ٧٩ ، ص ١٠ - ١١ .

(١٤) نص لفردريك إنجلز في :
G. Luckacs, **Ecrits de Moscow,** E. Sociales. Paris,74 p. 285 - 286.

(١٥) لينين ، مقالات حول تولستوي ، دار التقدم . موسكو ٧٤ ، ص ٤ .

(١٦) CLaude Prevost, **Litterature, Politique, Ideologie,** E.S. Paris 73 p.152.

(١٧) Lenin, **Sur L' art et La Litterature.** 3 Tomes, Presentation J. Michel Palmier. Collection 10-18, Paris 1975.

(١٨) Jean Thibaudeau, Premires notes sur les Ecrit de Prison de Gramsci, Pour placer la litterature dans la theorie Marxiste. in: **Dialectique** No special **"Gramsci"** .No 4-5. Mars 1974, Paris, p.58-82

(١٩) Gramsci dans le terte. Op Cit. 9 p. 640

(٢٠) جورج لوكاتش ، الرواية التاريخية ، ترجمة صالح جواد الكاظم ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ٧٨ ، ص ١١-١٣ .

(٢١) جورج لوكاتش ، دراسات في الواقعية الأوربية . ترجمة أمير إسكندر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ص ١٥ .

(٢٢) جورج لوكاتش ، الرواية كملحمة بورجوازية ، المرجع السابق ، ص ٢٠ .

(٢٣) Roland Barthes, L' Ecriture degre Z chapitre 3, L' ecriture du roman. Le Seuil, Paris 64.

(٢٤) H. Gourdon, I. Robert F. Henry lorcerie, **Roman Colonial et Ideologie Colonialeen Algerie.**
Revue Algerienne Vol X1. No 1. Mars 1974, Alger, p. 22.

(٢٥) Pierre Macherey, **Pour une theorie de la production Litteraire,** Maspero, Paris 1966, p. 265.

(٢٦) H. Gourdon ..., Op. cit., p.20

(٢٧) Lucien Goldmann, Marxisme et Sciences Humaines, Idees, Gallimard, Paris 70, p.27.

(٢٨) نفسه ، ص ١٧ .

(٢٩) P. Macherey, Pour une Theorie.., p.179

(٣٠) نفسه .

(٣١) -H. Gourdon, Op. cit., p. 24-25

(٣٢) -P. Macherey, Pour une Theorie.., p. 112-3.

(٣٣) -H. Gourdon, Op. cit., p. 26.

(٣٤) -in. L. Gourdon. Marxisme et S. Humaines.

(٣٥) -"Le sujet de La creation Culturelle" مقالة ، المرجع السابق

(٣٦) -Gramsci dans Le Texte, p. 428-9.

أيديولوجيا المصالحة في "قنديل أم هاشم" و"موسم الهجرة إلى الشمال"

عصام بهي

ليس فى نيتنا هنا أن نخوض نقاشاً ــ على أى مستوى ــ حول تعريف مصطلح « الأيديولوجيا » . ذلك أن المصطلح تتعاوره تعريفات لاتكاد تقع تحت حصر ، تختلف اختلافات واسعة ، باختلاف الحقب التاريخية التى تعاملت معه ، وباختلاف الفلسفات التى يبدأ منها هذا التعامل ، ومن ثَمّ ــ يمكن القول ــ باختلاف وجهات النظر إلى المصطلح ، والسياق الذى يراد له الدخول فيه[1] .

غير أن التعامل مع المصطلح فى بحث علمى يقتضى ، كما تقتضى الأمانة العلمية نفسها ، أن يكشف الباحث عن تصوره لحدود هذا المصطلح ، حتى يكون القارىء على بينة ــ بصرف النظر عن الاتفاق أو الاختلاف ــ من أبعاد هذا المصطلح فى هذا البحث .

وما أشرنا إليه ــ آنفاً ــ حول الخلافات البيّنة فى النظر إلى مصطلح « الأيديولوجيا » هو الذى يبيح لنا ، ويفرض علينا فى الوقت نفسه ، أن نختار من بين هذه التعريفات ما نرتاح إليه ، أو مانشعر أنه يفى بحاجاتنا ويجيب عن أكبر عدد من الأسئلة المطروحة علينا .

وسوف نستخدم المصطلح هنا إشارة إلى نظام من الأفكار التصوّرية يكمن خلف السلوك الاجتماعىّ أو الثقافىّ (الدينىّ ، أو الأدبىّ ، أو الفنىّ ، أو الفكرىّ ، أو السياسىّ . . الخ) ليوجّهه ، ويحدّد مساره ، وطبيعته ، وهدفه فى الحاضر والمستقبل معا . الأمر الذى يبيح الحديث عن : أيديولوجيا سياسية ، أو أيديولوجيا اجتماعية ، أو أيديولوجيا تسكن أعماق الأدب والفن .

وإذا كان موضوعنا هنا أدبى الطابع ــ بالدرجة الأولى ــ فلابد من الإشارة ــ بداية ــ إلى أن الأدب الجيد ــ باتفاق ، أو يكاد ــ لا يخلو أبداً من الأيديولوجيا ــ بالمعنى الذى أشرنا إليه ــ مبثوثة فى كل عمل ، أو مجموعة من الأعمال ؛ يشير إليها الكاتب صراحة أو ضمنا ، وبينها واعيا أو غير واع ، بل إن دلالتها فى العمل ــ أو الأعمال ــ يمكن أن تستشفّ سلبا أو إيجابا ؛ بمعنى أن « الحضور » و « الغياب » ، كلاهما دالّ على الأيديولوجيا فى الأدب . وفى الأحوال كلها نستطيع أن نضع أيدينا على « أيديولوجيا الكاتب » من خلال اختياره لموضوعه ، أو القضية ـ أو القضايا ـ التى يطرحها ، ووجهة نظره فيها . . . الخ .

ولأن الموضوع أدبىّ فلابد أن نؤكد ـ مرة أخرى ـ على أن القارىء/الناقد ـ أو حتى القارىء العادى ـ لا ينتظر أن يصارحه الكاتب ـ مواجهة ، ومباشرة ـ بأيديولوجيته ، لكن الكاتب يبثّها بثًّا فى ثنايا العمل على مستوياته كلها ؛ ففى الرواية ، مثلا ، وهى موضوعنا هنا ، لا نستطيع أن نضع أيدينا على أيديولوجيا الكاتب إلاّ بتحليل للحدث ، وللشخصيات ، وعلاقاتها ، وأفكارها . . الخ ، لننتهى إلى « دلالة هذا العالم » الذى يعيش فى الرواية ، وإلى دلالة « الصراع الأيديولوجى » فى هذا العالم .

ولعل من أكثر القضايا المطروحة على ساحة الحياة والأدب معا فى حياتنا ، قضية « التقدم » ، أو بالأحرى قضية الخروج من « المأزق الحضارىّ » الذى نجد أنفسنا فيه ؛ إذ ندير أنظارنا فيا حولنا ؛ فى « الإطار الحضارى » الذى نحيا فيه ، و « الإطار الحضارىّ » الذى

يعيش فيه الآخرون ، وبخاصة فى المجتمعات الأوربية المتقدمة[٢] ، فنجد « هوّة حضارية » علينا أن نجتازها للّحاق بركب العصر الذى نعيش فيه . وهى قضية طرحتها الحياة أولا ، حين فوجىء الناس بالحملة الفرنسية وما تحمل من وسائل القوة والعلم المتقدمة التى تبيّن لهم منها كم يتضاءل المماليك بل العثمانيون ـ أصحاب السلطة فى المنطقة فى ذلك الحين ـ وأسلحتهم أمام الأوربيين « الكفرة »[٣] وأسلحتهم المتقدمة ! بل كم يتضاءل أسلوب أولئك فى الحكم والحياة أمام أسلوب الفرنسيين فى الحكم والحياة !

غير أن خروج الحملة الفرنسية بعد فترة قصيرة ـ لا تزيد على ثلاث سنوات ـ أذهب ، أو كاد ، أثرها على حياة الناس اليومية بخاصة ، لكنها لفتت ـ بقوة ـ محمد على ، الذى لم يلبث أن تولى حكم مصر ، وسعى إلى « تحديث » جيشها ، ومن ثم حياتها . وكان من آثار هذه اللفتة الرحلة التى قطعها رفاعة الطهطاوى إلى باريس وعاد منها سنة ١٨٣٥ .

ومن رفاعة الطهطاوى بدأ الفكر يطرح القضية بالقوة نفسها التى طرحتها بها الحياة . ومن يومها لم يتوقف هذا الطرح فى إلحاح وتواصل[٤] ليستقطب المواقف الثلاثة المحتملة فى مثل هذه القضية :

ـ إما التسليم الكامل لأوربا ، وتقليد سلوكها ، ومنجزاتها العلمية ، والتخلص من كل ما يثقل الحركة الحرّة ـ وراء أوربا ! ـ فى الطريق إلى « التقدم » .

ـ وإمّا الرفض الكامل لهذا النمط الحضارىّ ؛ لأن السير وراءه سوف يدفعنا إلى التخلى عن قيمنا وتقاليدنا ، وديننا بخاصة ، بوصفها حضارة قامت بعد صراع مرير بين الدين والعلم ، انتهى إلى هزيمة الأول ؛ ونحن قوم لسنا على استعداد ـ فى سبيل « التقدم » ـ أن نتخلى عن ديننا وعقائدنا !

ـ أما الموقف الثالث ـ الذى كتب له الانتصار ، حتى الآن ـ فهو النظر الهادىء فى هذا النمط الحضارى ، وتأمل منتجاته ، ووسائله ، وأهدافه ، فى سبيل فهمه ، واستيعاب الصالح منه ، دون أن يغيب ـ فى كل لحظة ـ الحسّ النقدىّ المنطلق من العقيدة الدينية الإسلامية ، بخاصة ، أو من أيديولوجيات فكرية أخرى ، أحيانا[٥] .

● ● ●

والقضية ـ بطبيعتها ـ ذات مستويين من الصراعات ، متصلين ضرورة . أما المستوى الأول فهو مستوى اللقاء ـ مواجهةً ـ مع هذه الحضارة فى أرضها ، و« الصدمة الحضارية » الناتجة عن هذا اللقاء ، ثم التأثير الذى يمارسه النمط الحضارى الجديد على الذات المواجهة ؛ ليكون هذا اللقاء ـ المواجهة ـ ليس مواجهة للنمط الحضارى الجديد وحده ، أى لـ « الآخر » وحده ، بل ـ أيضا ـ لـ « الذات » بوصفها حاملة لسمات نمط حضارى مخالف ومتخلف . وتكون النتيجة ـ دائما ـ محاولة « للتوافق » مع النمط الحضارىّ الجديد ، المتقدم ، عن طريق عمليات إحلال وتبديل وإزاحة مستمرة ، تنتهى بالذات ـ الفردية ، هذه المرة ـ إلى التغيير ، إن قليلا أو كثيرا ، للتخلص من « الاغتراب » الذى تجد الذات نفسها فيه فى مواجهة نمط حضارىّ مخالف ، لكنه متقدم .

غير أن هذا المستوى نفسه يحمل للذات مواجهة أخرى مع نفسها ، ليس بوصفها حاملة لسمات النمط الحضارىّ المتخلّف ، بل بوصفها ـ هذه المرة ـ حاملة لسمات النمط الحضارى الوافد ، المتقدم . فتاريخ هذا النمط الحضارىّ المتقدّم يحمل ـ على المستوى الجماعىّ ـ مواجهات دامية ، لم تكن مواجهات شريفة الأهداف أو الوسائل من الجانب المتقدم ؛ بل يحمل الواقع أيضا صراعاً ما يزال محتدماً حول المصالح ـ من جانب النمط المتقدّم ـ وهو صراع مصير للنمط الحضارىّ المتخلف ؛ والواقع يشير ـ بقوة ـ إلى استمرار هذا الصراع فى المستقبل أيضا . ومن ثَمّ تقع الذات المنتمية ـ بجذورها ـ إلى النمط الحضارىّ المتخلف ، والتى تغيرت بفعل النمط الحضارى المتقدم ، فى مأزق مصيرى ، تسأل معه نفسها : كيف تقبل الولاء ـ حضاريا ـ لمن يسعى إلى تدمير « الجماعة الحضارية » التى تنتمى بجذورها إليها ؟ وكيف يمكن تحقيق « التقدم الحضارى » بالأساليب نفسها التى يلجأ إليها « الآخر » فى سبيل إعاقة تقدم « جماعتك الحضارية » ؟ فكأن الذات تشعر ـ أمام نفسها ـ أنها استسلمت للعدو وقبلت شروطه !

والإجابة الحلّ ـ دائما ـ تكون نوعاً من « المصالحة » مع واقع هذا النمط الحضارىّ الجديد ، أو حتى نوعاً من « الحلم » أو « الأمل » فى أن يتغير أحدهما ، ليلتقيا بدلاً من المواجهة .

أما المستوى الثانى من المواجهة ، فهو مواجهة جديدة تقع بين « الذات » ـ التى تغيرت ، وتنتمى ، حضاريا ، إلى « الآخر » ـ والجماعة الحضارية التى تنتمى إليها ، حين تعود « الذات » ـ بعد رحلة التغيير ـ إلى جماعتها ، وتحتكّ بها ، سواء حاولت تغييرها ، أو لم تحاول . ومرّة ثالثة تواجه « الذات » نفسها فى صراع جديد مع « الغربة الحضارية » التى صارت فيها ، وقد أصبحت لا تنتمى ، حضاريا ، إلى نمط « الجماعة » التى تعيش بينها ، وعدم القدرة على تغييرها تغييراً فوريا ، أو حتى ملموساً ، إذا سعت إلى هذا التغيير ؛ إنه « الاغتراب » من جديد الذى تجد الذات نفسها فيه ، داخل جماعتها الأصلية هذه المرّة .

والحلّ ـ دائما ، حتى الآن ، أيضا ـ يكمن فى محاولة « التوافق » الذى لا يأتى إلا عن طريق « المصالحة » مع قيم « الجماعة » ، أو مع بعض قيمها ، على الأقل ، لضمان الارتياح إلى صدر الانتماء ، وفى الوقت نفسه لضمان الاستمرارية فى محاولة تغيير الجماعة ، إذا كانت الذات تسعى إلى تغييرها .

● ● ●

وفى إطار هذه القضية ، قضية « الاحتكاك الحضارى » بالغرب « المتقدم » فى الرواية العربية ، سنقف هنا عند روايتين تبرزان هذين المستويين من الصراع والمصالحة ، هما روايتا : « قنديل أم هاشم » ليحيى حقى[٦] ، و« موسم الهجرة إلى الشمال » للكاتب السودانى الطيب صالح[٧] .

١ ـ ١

تبدأ رواية يحيى حقى من البداية ؛ من هجرة جدّه الشيخ رجب عبد الله ـ شاباً ـ إلى القاهرة ، وارتباطه ـ ككل سكان القرى المصرية ـ بأهل البيت ، والسيدة زينب ، « أم هاشم » ، منهم بخاصة ؛ فاختار أقرب المساكن لمسجدها مسكناً له ولأسرته .

ونزلت بالجد كرامات « أم هاشم » فبورك فى تجارته ، وانضم إليه ابنه الأكبر ، والتحق الثانى بالأزهر ، لكنه أخفق ؛ فعاد إلى قرية أبيه ليكون فقيهها ومأذونها . أما إسماعيل ، آخر العنقود ، فواصل دراسته فى المدارس الأميرية ، ليفوز ـ فى حماية الله والسيدة ـ بالأولية سنة بعد سنة ، حتى كانت سنة البكالوريا ؛ التى لم يؤهله مستوى نجاحه فيها للالتحاق بمدرسة الطب . وعندئذٍ عقد الوالد عزمه ـ بعد أن أشار له بعض العارفين إلى أوربا ، وإمكان إكمال إسماعيل دراسته فيها ـ على إرسال ابنه ، رافضاً الحلول الأخرى كلها التى لا تحقق للأب الأمل الذى عقده على ابنه فى دراسة الطب .

وهكذا سافر إسماعيل ، حاملاً تحذيرات أبيه وآماله ، بل أيضا وعده لأبيه وأمه بالزواج من ابنة عمه فاطمة النبوية ، فقرأ مع أبيه الفاتحة .

وقضى إسماعيل فى لندن سبع سنوات ، كان فيها مثالاً للتفوق النادر ، علميًا ، والبراعة الفذة ، عملياً ؛ وتغيّر فيه كل شىء ، حتى قامته فأصبحت سمهرية ! ـ ووجهه ـ الذى أصبح متألقاً !ـ وخرج من الوخم والخمول إلى النشاط والوثوق ، وفُتحت له آفاق من الجمال كان يجهلها : فى الفن والموسيقى ، وفى الطبيعة ، بل فى الروح الإنسانية أيضا .

وحين عاد إلى مصر ، يكون أول ما يراه ، فى ليلته الأولى ، عين فاطمة النبوية ، خطيبته ، وقد أتلف الرمد جفنيها وأضرّ بالمقلة ، تعالجها أمه بقطرات من زيت القنديل ، قنديل أم هاشم ، أهداها إليهم الشيخ درديرى ، شيخ الجامع ، وصديق إسماعيل . فكانت الصدمة ؛ وياللسخرية ! « أليس من العجيب ، وهو طبيب العيون ، يشاهد فى أول ليلة من عودته ، بأية وسيلة تداوى بعض العيون الرمد فى وطنه . . » (ص ٣٩) .

وجنّ جنون إسماعيل ؛ فأخذ الزجاجة من يد أمه فى شدّة وعنف ـ بعد أن سخر ، فى مرارة ، من معتقداتهم فى السيدة وكراماتها ـ وطوّح بها من النافذة . وزاد ، فخرج من البيت حاملا عصا أبيه ، ناوياً « أن يطعن الجهل والخرافة فى الصميم طعنة نجلاء ـ ولو فقد روحه . واتجه إلى المسجد ، وتخطى الجموع ودخل ؛ فرأى الشيخ درديرى يناول رجلا معصوب الرأس بمنديل نسائى زجاجة صغيرة فى حرص وتستّر ، كأنما هى بعض المهرّبات .

لم يملك إسماعيل نفسه . . فقد وعيه ، وشعر بطنين أجراس عديدة ، وزاغ بصره ، ثم شبّ ، وأهوى بعصاه على القنديل فحطّمه ، وتناثر زجاجه ، وهو يصرخ :

ـ أنا . . أنا . . أنا . .

ثم لم يتم جملته . . » . (ص ٤٥ ـ ٤٦)

وحُمل إلى البيت ، ووضع فى الفراش ، فلم يغادره إلا بعد مدّة ليست بالقصيرة .

وأخيراً ، هبّ فى يوم من فراشه ، وخرج ليشترى لفاطمة ما تحتاج إليه عيناها من أدوية وعقاقير ، آخذاً على عاتقه أن يداويها بالعلم الذى ذهب فى أثره إلى أوربا ، وامتدحت هناك قدرته على إتقانه ، علماً وعملاً .

غير أن العلاج أخفق إخفاقاً ذريعاً ! فقد ساءت الحالة ، وما أجدى فى علاجها لا طبّه ولا طب زملائه أو حتى طب أساتذة كلية الطب الذين استشارهم إسماعيل ! فهرب الرجل من البيت ؛ من نفسه ، ومن عيون أبيه وأمه التى تلومه فى كل نظرة . وأقام فى « بنسيون » رخيص تملكه سيدة يونانية ، تتقاضاه لكل شىء ثمناً ، حتى التحيّة يلقيها عليها ! فكان يهرب من المعاملة إلى الشارع ، الذى ينتهى به ـ دائما ، ودون أن يدرى ـ إلى ميدان السيدة زينب ، ليرى ـ من جديد ـ كيف استطاع هذا الشعب ـ المصرى ـ أن يحافظ على طبيعته وميزاته ، برغم تقلّب الحوادث وتغيّر الحاكمين ؛ فاطمأنت نفسه « وهو يشعر أن تحت قدميه أرضاً صلبة ـ ليس أمامه جموع من أشخاص فرادى ، بل شعب يربطه رباط واحد : هو نوع من الإيمان ، ثمرة مصاحبة الزمان ، والنضج الطويل على ناره » . (ص ٥٢ ـ ٥٣) .

هاهو ـ أخيراً ـ يجد إجابة السؤال الذى حيّره طويلا : لماذا خاب ، هو الذى تعلّم حتى امتدح أساتذته علمه ومهارته ، ووافقه الزملاء والأساتذة على علاجه لفاطمة وحثّوه على الاستمرار فيه ؟ إن فاطمة لم تكن تؤمن به ، إنما إيمانها ببركة « أم هاشم » وكرمها ومنّها . ودخل المقام مطأطىء الرأس ، وسأل الشيخ درديرى شيئا من زيت القنديل ، ثم دخل البيت وفى يده الزجاجة ليبدأ العلاج من جديد ، على خطة جديدة ، قوامها العلم يسنده الإيمان ؛ فتحقق الشفاء لفاطمة ، ثم لمئات من بعدها .

١ - ٢

الباب الذى يمكننا أن نلج منه إلى شخصية إسماعيل رجب عبد الله هو جذوره القروية والبيئة الدينية ـ الشعبية التى ولد وتربى فيها من جهة ، ثم تربيته الدينية التى عمقتها فى نفسه هذه البيئة نفسها . ومن هذا كله تشكلت ملامحه وسلوكه بل وأزماته أيضا ؛ فقد ظلت تمارس تأثيرها على نفسه طوال حياته بلا انقطاع ، تقريبا :

. . ولكن الشيخ رجب سلّمه بقلب مفعم بالآمال إلى المدارس الأميرية ، وعندئذٍ أعانته **تربيته الدينية وأصله القروى** ، فسرعان ما امتاز بالأدب والاتزان وتوقير معلميه ، مع حشمة وكبير صبر . إنْ حُرم التأنق لم تفته النظافة . وهو فوق ذلك أكثر رجولة وأقوم لساناً وأفصح نطقاً من زملائه (المدلعين) أولاد الأفندية المبتلين بالعجمة وعجز البيان . (ص ٧)

فالراوى ـ هنا ـ يعود بكل سمات إسماعيل النفسية والخلقية ، إلى هذين الأصلين : أصله الريفى ، وتربيته الدينية ، من أدبه واتزانه وتوقير معلميه وحشمته وكبير صبره ونظافته ، إلى رجولته واستقامة لسانه وفصاحة نطقه .

وإليهما أيضا يعود هذا الارتباط الشديد بالبيئة التى نشأ فيها ؛ فقد كان دائم التردد على المسجد ، دائم التأمل فى الناس ، حتى ليكاد يعرفهم واحدا واحدا ، من التجار والبائعين المتجولين إلى الشحاذين والسكارى ؛ يعرف نداءات الباعة ، وأوقات انطلاقها ، وأوقات هدوئها ، وحيل الشحاذين ؛ يعرف متاعبهم وآلامهم ، ويعرف

ـ أيضا ـ طرق احتيالهم جميعا على العيش الجاف القاسى ، ليأخذوا من الحياة ـ راضية أو كارهة ـ القليل الذى يغتصبون به متعة حقيرة أو بهجة لا وزن لها ، يغسلون فيها همومهم ومتاعبهم :

.. يمتلىء الميدان من جديد شيئاً فشيئاً ، أشباح صفر الوجوه ، منهوكة القوى ، ذابلة الأعين ، يلبس كلٌ منهم ما قدر عليه ، أو إن شئت فما وقعت عليه يده من شيء فهو لابسه . نداءات الباعة كلها نغم حزين ...

ما هذا الظلم الخفى الذى يشكون منه ؟ وما هذا العبء الذى يجثم على الصدور جميعها ؟ ومع ذلك فعلى الوجوه كلها نوع من الرضا والقناعة . وما أسهل ما ينسون ! تتناول أيدٍ كثيرة قروشاً وملاليم قليلة . ليس هنا قانون ومعيار وسعر ، بل عُرف وخاطر وفِصال ، وزيادة فى الكيل أو طَبّة فى الميزان . وقد يكون الكيل مُدَ لَساً والميزان مغشوشاً ، كله بالبركة . صفوف تستند إلى جدار الجامع جالسة على الأرض ، وبعضهم يتوسّد الرصيف . خليط من رجال ونساء وأطفال ، لا تدرى من أين جاءوا ولا كيف سيختفون . ثمار سقطت من شجرة الحياة فتعفنت فى كنفها . هنا مدرسة الشحاذين ....

ينقضى النهار فيودع الطرشجى براميله ، وتترك أقدام الخرّاط عملها اليومى وأدواتها لتعود بصاحبها إلى الدار . لا يزال الترام هنا وحشاً مفترساً له فى كل يوم ضحية غريرة . يتقدم المساء ، ينعشه نسيم ذو دلال . تسمع من القهاوى ضحكات غضّة وأخرى غليظة حشاشى . وإذا دلفت من الميدان إلى مدخل شارع مراسينة ، سمعت ضجيج السكارى فى خمارة أنسطاسى التى يلقبها أهل الحى بفكاهتهم « خمارة أنست » ....

....

أشباح الميدان الحزينة المتعبة يحركها الآن نوع من البهجة والمرح . ليس فى الدنيا همّ ، والمستقبل بيد الله . تتقارب الوجوه بودّ ، وينسى الوجيع شكايته ، ويبذّر الرجل آخر نقوده فى الجوزة أو الكتشينة ، وليكن ما يكون ! تقلّ أصوات اصطدام كفف الموازين ، وتختفى عربات اليد ، وتطفأ الشموع داخل المشنّات ، عندئذ تنتهى جولة إسماعيل فى الميدان . **هو خبير بكلّ ركن وشبر وحجر ، لا يفاجئه نداء بائع ، ولا ينبهم عليه مكانه . تلفّه الجموع فيلتفّ معها كقطرة المطر يلقمها المحيط** . صور متكررة متشابهة اعتادها فلا تجد فى روحه أقلّ مجاوبة . **لا يتطلع ولا يملّ ، لا يعرف الرضا ولا الغضب ، إنه ليس منفصلا عن الجميع حتى تتبينه عينه . مَنْ يقول له إن كل ما يسمعه ولا يفطن له من الأصوات ، وكل ما تقع عليه عينه ولا يراه لها كلها مقدرة عجيبة على التسلل إلى القلب ، والنفوذ إليه خفية ، والاستقرار فيه ، والرسوب فى أعماقه ، فتصبح فى يوم قوامه** ...

(ص ١١ ـ ١٤ بتصرف يسير)

وكان جزءاً لا يتجزأ من إيمان إسماعيل إيمانه بالكرامات والمعجزات وبركة السيدة زينب وقدراتها على الشفاء ورفع الظلم عن المظلومين وإيقاع الضرّ بالظالمين . وكم سمع من الشيخ درديرى أخبار هذه الكرامات والمعجزات ، وبخاصة ليلة الحَضرة ، التى يجتمع فيها ـ فى مقام السيدة ـ كل أولياء الله من الصالحين والصالحات ـ سيدنا الحسين والإمام الشافعى والإمام الليث ، يحفّون بالسيدة فاطمة النبوية والسيدة عائشة والسيدة سكينة ـ ليأخذوا أماكنهم عن يمين السيدة زينب وعن يسارها وتنعقد محكمتهم وينظروا فى مظالم الناس .

من ثَمّ ، لم يكن غريباً ـ فى هذا الجوّ الذى يعبقه سحر التديّن ، وأخبار الكرامات ، والتسليم المطلق ـ أن يأتى قرار سفر إسماعيل إلى أوربا لأبيه الشيخ رجب عبد الله فى غفوة أخذته عقب صلاة الفجر ، هتف به خلالها صوت رقيق :

ـ توكل على الله ....

ليستيقظ من النوم وقد عقد عزمه على أن يسافر ابنه « وفهمت الأم أن لا مهرب من الفراق فرضيت صامتة وإن لم ينقطع بكاؤ ها » .

وتملى هذه الطبيعة ذات الأصول الريفية ـ المتدينة نفسها على الأب نصيحته لابنه عند السفر :

وصيتى لك أن تعيش فى بلاد برّه كما عشت هنا حريصاً على دينك وفرائضه ، وإن تساهلت مرّة فلن تدرى إلى أين يقودك تساهلك . ونحن يابنى **نريدك أن ترجع إلينا مفلحاً لتبيّض وجوهنا أمام الناس.** وأنا رجل قد أوشكت على الكبر ، وقد وضعت كل آمالنا فيك . وإيّاك **أن تغرّك نساء أوروبا فهن لسن لك وأنت لست لهن** .

(ص ٢٠ ـ ٢١)

فالحرص على الدين وفرائضه ، والعودة المفلحة ، والحرص من الاغترار بنساء أوربا ، اللائى يسمعون أنهن « يسرن شبه عاريات ، وكلهن بارعات فى الفتنة والإغراء » ـ هى عناصر نصيحة أبيه ، الذى لا يكتفى بها ؛ بل شفعها بقوله :

واعلم أن أمك وأنا قد اتفقنا على أن تنتظرك فاطمة النبويّة فأنت أحقّ بها وهى أحقّ بك . هى بنت عمّك وليس لها غيرك ، وإن شئت قرأنا الفاتحة معاً يومنا هذا ، عسى أن يصحب سفرَك البركةُ واليمن .

(ص ٢١)

ولم يسعه إلا القبول ؛ فقرأ الفاتحة شارد اللُّبّ إرضاءً لأبيه .

وسافر إسماعيل ليكون سفره إيذاناً بانقلاب كامل فى حياته بدأت لمساته الأولى مع « مارى » زميلته فى الدراسة ، التى « فضت براءته العذراء » ؛ علّمته أن يكون « مشجبه » فى نفسه ، ولا يستند إلى شىء خارج نفسه ، من دين وعبادة ، أو تربية وأصول . علّمته معنى الحرية ، وأن يهيم بالناس جميعا ، ولا يهتمّ بهم جميعا . علّمته أن

العواطف الشرقية ، من العطف والشفقة والإحسان ، عواطف « مرذولة مكروهة ، لأنها غير عملية وغير منتجة . وإذا جردت من النفع لم يبق إلاّ اتصافها بالضعف والهوان : « إنما هذه العواطف قوتها فى الكتمان لا فى البوح ! » (ص ٢٩ - ٣١) .

فأصبح يوما خرب الروح ، متهدّم النفس حتى « لم يبق فيها حجر على حجر » :

> بدا له الدين خرافة لم تخترع إلا لحكم الجماهير ، والنفس البشرية لا تجد قوّتها ومن ثَمّ سعادتها إلاّ إذا انفصلت عن الجموع وواجهتها ، أما الاندماج فضعف ونقمة . (ص ٣١)

فلم يصمد إسماعيل - بتربيته الدينية ، وبيئته الشعبية وأصوله الريفية ، التى يعدّ الاجتماع والاتحاد أحد قيمها الأساسية والبارزة ، فانهار :

> لم تَقْوَ أعصابه على تحمّل هذا التيه الذى وجد نفسه غريباً وحيداً فى خلائه ؛ فمرض وانقطع عن الدراسة ، وافترسه نوع من القلق والحيرة ، بل بدت فى نظرته أحيانا لمحات من الخوف والذعر . (ص ٣١ - ٣٢)

وكانت « مارى » نفسها هى التى عالجت أزمته ؛ فأخذته فى رحلة إلى الريف استمتعا فيها بوقتها ؛ فجاوز الأزمة . وكان أول مظهر لهذه المجاوزة أن بدأ يتخلص من سيطرة « مارى » ! « وخلص بنفس جديدة مستقرّة ، ثابتة واثقة . إن اطّرحت الاعتقاد فى الدين ، فإنها استبدلت إيمانا أشدّ وأقوى بالعلم ، لا يفكر فى جمال الجنّة ونعيمها ، بل فى بهاء الطبيعة وأسرارها » (ص ٣٢) .

إنها صدمة الوعى أو أزمته ، وبخاصة حين يأخذ الوعى الاتجاه العكسىّ تماماً للإيمان والمسلّمات التى استقرت فى النفس ولم تعد قابلة للنقاش ؛ لأنه إيمان - فى الحقيقة - مبنى على التسليم المسبق المطلق ، الذى اختلطت فيه الحقائق بالأساطير ، والدين بالعادات والتقاليد والمعتقدات الموروثة ، فلم يعد يفرق فيه بين الغثّ والثمين ، وبين الزّبد الذى يذهب جفاء وما ينفع الناس والنفس الإنسانية فيمكث فيها ، راسخا ، ولو ناوءته العواصف والأعاصير .

من ثَمّ ، فلم يكن التغيير فى نظرة إسماعيل إلى مصر والمصريين ، حين يعود إليهم ، غريباً أو مفاجئاً . إنه لم يفقد صلته بوطنه ، ولكنه فهم هذه الصلة على وجهها الحقيقى . ولم تنقطع صلته بالمصريين ، لكنه لم يذب فيهم ، بل لم يعد راغبا فى هذا الذوبان أو مستعداً للتسليم به :

> كان إسماعيل لا يشعر بمصر إلاّ شعوراً مبهماً ، هو كذرّة الرمل اندمجت فى الرمال واندسّت بينها ، فلا تميّز منها ، ولو أنها مع ذلك منفصلة عن كل ذرّة أخرى . أمّا الآن فقد بدأ يشعر بنفسه كحلقة فى سلسلة طويلة تشدّه وتربطه ربطاً إلى وطنه . فى ذهنه مصر عروس الغابة التى لمستها ساحرة خبيثة بعصاها فنامت ، عليها الحلى و(دواق) ليلة الدخلة . لا رعى الله عيناً لم ترجمالها ولا أنفاً لا يشمّ عطرها ! متى تستيقظ ؟ متى ؟ وكلما قوى حبه لمصر زاد ضجره من المصريين . ولكنهم أهله وعشيرته والذنب ليس ذنبهم . هم ضحيّة الجهل والفقر والمرض والظلم الطويل المزمن . (ص ٣٣ - ٣٤)

غير أن هذه الأحاسيس كانت « أشواق العودة » و « حب الوطن » المجرد ، الذى لم يصطدم بمشكلاته وبشره فى طبيعتهم وفى حياتهم اليومية . فإسماعيل - وهو ما يزال فى القطار من الإسكندرية إلى القاهرة - كان ممتلئاً بأحلام « الغزو » وتقدم الصفوف ، وقد تسلح بالعلم « العصا السحرية » التى ستغيّر كل شىء : « إنه قادم مزوّد بنفس السلاح الذى أراده له أبوه ، وسيشق لنفسه بهذا السلاح طريقه إلى أول الصفوف . . . وسيدهش القاهريين أولا ثم المصريين جميعا بما أتقنه من فنّ واكتسبه من خبرة » (ص ٣٥) - غير أنه لا يلبث أن يطلّ من نافذة القطار :

> وأطلّ من نافذة القطار فرأى أمامه ريفا يجرى كأنما اكتسحته عاصفة من الرمل فهو مهدّم معفر متخرّب . الباعة على المحطات فى ثياب ممزقة تلهث كالحيوان المطارد وتتصبّب عرقاً .
>
> ولما سارت العربة من المحطة ، ودخلت شارع الخليج الضيّق الذى لا يتسع لمرور الترام ، كان أبشع ما يتصوره أهون مما رآه : قذارة وذباب ، وفقر وخراب ، فانقبضت نفسه ، وركبه الوجوم والأسى ، وزاد لهيب الثورة فى قرارة نفسه ، وزاد التحفّز . (ص ٣٦)

لقد تغيرت نظرة إسماعيل ، لأنه - هو نفسه - تغيّر ، فأصبح كل شىء فى عينيه مختلفاً :

> ـ لإسماعيل نظرة من طرف عينيه تطوف فى الدار ، فإذا هى أضيق وأشد ظلمة مما كان يذكر . (ص ٣٧)
>
> ـ ولكن أين فاطمة النبوية ؟ أقبلت فإذا أمامه فتاة فى شرخ الصبا ، ضفيرتاها وأساورها الزجاجية الرخيصة ، وحركاتها وكل ما فيها وما عليها يصرخ بأنها قروية من أعماق الريف . هل هذه هى الفتاة التى سيتزوجها ؟ علم منذ اللحظة أنه سيخون وعده وينكث عهده . (ص ٣٨)
>
> ـ وأعدّ العشاء وجلسوا . . . . . ولم يأكل هو من صدمة اليقظة . اعترف لى إسماعيل فيما بعد بأنه حتى فى اللحظة التى كان يجب أن تشغله سعادة العودة إلى أحضان والديه عن القياس والمقارنة والنقد لم يملك نفسه عن التساؤل : كيف يستطيع أن يعيش بينهم ؟ وكيف سيجد راحته فى هذه الدار ؟ (ص ٣٨)

« القياس والمقارنة والنقد » هو ما لايستطيع العائد من أوربا أن يتجنبه ، حتى فى أشدّ اللحظات عاطفية والتصاقاً - على الأقل - بالأهل ، « بالجذور » ، حتى لا يفلت هؤلاء الأهل أنفسهم من هذه

النظرة التى يغلفها « القياس والمقارنة والنقد » ؛ إنها « **صدمة اليقظة** » حقا ، التى ما لبثت حتى تحولت إلى « **أزمة اليقظة** » ، وهو يتساءل : « كيف يستطيع أن يعيش بينهم ؟ وكيف سيجد راحته فى هذه الدار ؟ » ، ثم تبلغ ذروتها وهو يرى كيف يعالج الرمد فى عينى فاطمة النبوية . إنه ــ كما رأينا ــ لا يكتفى بتحطيم الزجاجة التى كانت تحملها أمه ، بل وجد فى أمه وفاطمة أزمة المجتمع المصرى كله ؛ فخرج إلى الضريح ، وانتهى إلى تحطيم « قنديل أم هاشم » مصدر هذا الأمر كله ، ثم سقط صريع الأزمة . وكل ما فعله « يدلّ على أن **المرض العصبىّ القديم قد عاوده فجأة** ، وانفجر بشدّة من جديد » (ص ٤١) .

إن عودة المرض العصبىّ القديم ليس إلا عَرَضاً من أعراض الأزمة التى وقع فيها ، بين أوربا وما رأى فيها ــ من سلوك البشر ونظافة البيئة ونظامها ــ وما تعلم منها ، من جهة ، وما صدمه به مجتمعه من قذارة وجهل وإيمان بالخرافات وتداوٍ بالمرض ! من جهة أخرى . ومن ثَمّ زادت نظرته إلى مجتمعه قسوة ، وازداد فى وصفه تعنتاً :

ــ ليست هذه كائنات حيّة تعيش فى عصر تحرّك فيه الجماد . هذه الجموع آثار خاوية محطمة كأعقاب الأعمدة الخربة ليس لها ما تفعله إلا أن تعثر بها أقدام السائر . **ما هذا الصخب الحيوانىّ ؟ ما هذا الأكل الوضيع الذى تلتهمه الأفواه ؟** يتطلّع إلى الوجوه فلا يرى إلا **آثار استغراق** فى النوم كأنهم جميعاً صرعى أفيون . لم ينطق له وجه واحد بمعنى إنسانىّ . **هؤلاء المصريون** : جنس سمج ثرثار ، أقرع أرمد ، عارٍ حافٍ ، بوله دم ، وبرازه ديدان ، يتلقى الصفعة على قفاه الطويل بابتسامة ذليلة تطفح على وجهه . ومصر ؟ **قطعة** (مبرطشة) من الطين أسنت فى الصحراء ، تطنّ عليها أسراب من الذباب والبعوض ، ويغوص فيها إلى قوائمه قطيع من جاموس نحيل . . يزدحم الميدان . . . . **هنا جمود يقتل كلّ تقدّم ، وعدم لا معنى فيه للزمن ، وخيالات المخدّر ، وأحلام النائم والشمس طالعة** . . . . . لواستطاع إسماعيل لأمسك بذراع كل واحد منهم وهزّه هزّة عنيفة وهو يقول :

ــ استيقظ . استيقظ من سباتك وأفق ، وافتح عينيك . ما هذا الجدل فى غير طائل ؟ والشقشقة والمهاترة فى سفاسف ؟ تعيشون فى الخرافات ، وتؤمنون بالأوثان ، وتحجّون للقبور ، وتلوذون بأموات .

وشعر إسماعيل بأن هذه الجموع أشلاء ميتة تطبق على صدره ، وتكتم أنفاسه ، وتبهظ أعصابه . يصطدم به بعض المارة كأنهم عمى يتخبطون . **هذا الرضا عجز ، وهذه الطيبة بلاهة ، وهذا الصبر جبن ، وهذا المرح انحلال** .

(ص ٤٢ - ٤٥ بتصرف يسير)

هذه الثورة العنيفة على مجتمعه وأمته جميعاً كانت ــ كما أشرنا ــ أثراً للتغيير الذى حفر فى النفس مجراها المجتمع وقاعات الدراسة الأوربية ، كما أنه أثر ــ بالقدر نفسه ــ لغياب « الحوار » مع « الذات » ومسلّماتها ؛ مع المجتمع الذى يعيش فيه ، والمشكلات التى يعانيها أهله وقومه ، وما يؤمنون به ــ وهو منهم ، وإن ظنّ التغيرّ ! ــ من عقائد وما يمارسون من عادات خارجة ــ فى غالب الأحوال ــ عن الإيمان الصحيح .

إن الجانب المأسوىّ فى شخصية إسماعيل كامن فى عدم قدرته على « الحوار » ، وفى استسلامه للسائد والمألوف دون طويل مناقشة ، على عكس ما قد يبدو للمتعجل ! إن إسماعيل ــ على طول الرواية ــ لم يُجْرِ حواراً قط ؛ لا مع مجتمعه وعقائده وعاداته وتقاليده ، الصالح منها جميعاً والطالح ، ولا مع الحضارة الأوربية التى سافر إليها وقضى « فى أحضانها » سبع سنوات طوال .

لقد استسلم ــ فى أوربا ــ لأول مؤثراتها ، فى كنف « مارى » التى يعترف بأنها كانت أستاذته ؛ فلم « يحاور » معتقداته وما كان يؤمن به ، ولم يحاور العقيدة الجديدة التى أتته بها « مارى » ، العقيدة الاجتماعية والفكرية معاً ؛ فكان « ردّ فعله » أن سقط ــ كالعادة ــ صريع أزمته الفكرية والنفسية ، و « **لم تقو أعصابه على تحمّل هذا التيه الذى وجد نفسه وحيداً فى خلائه ، فمرض وانقطع عن الدراسة ، وافترسه نوع من القلق والحيرة ، بل بدت فى نظرته أحياناً لمحات من الخوف والذعر** » . (ص ٣١ - ٣٢) .

إن دلالات هذه الفقرة ثريّة ؛ فإسماعيل لم يكن غير « ردّ فعل » ولم يكن أبداً « فاعلاً » ؛ وهو يتعامل مع قضاياه وأزماته تعاملاً « عصبيًّا » لا تعاملاً فكريًّا واعياً يمكّنه من النقاش والحوار الذى يثبّت ما يراه صالحاً وينفى ما يراه غثًّا أو مضرًّا . ولهذا لم يكن غريباً أن تنقلب نظرته ــ أعنى حياته ــ تماماً فى أوربا ؛ من الإيمان والصلاح والتقوى وحبّ الناس والذوبان فيهم ، كما كان فى مصر ، إلى إهمال الدين وفرائضه والاستسلام لفتيات أوربا ، الواحدة بعد الأخرى . إن كل ما فعله إسماعيل هو أن استبدل بـ « الإيمان » الذى زرعه فى نفسه الشيخ درديرى وأمثاله ، إيمان « مارى » وأمثالها بأن « الدين خرافة ما اخترعت إلا لحكم الجماهير » ، وأن قوة النفس،ومن ثَمّ سعادتها فى الانفصال عن الجماهير ومواجهتها ؛ أما الاندماج فضعف ونقمة ، وعواطف الشفقة والرحمة والتعاطف « مرذولة مكروهة ، لأنها غير عملية وغير منتجة » !

قَبِلَ هذا كله ، ودفع ثمنه أياماً من المرض والحيرة ، ثم رحلة إلى ريف اسكتلندا بصحبة « مارى » « يجولان بالنهار مشياً أو على الدراجة بين الحقول ، أو يصطادان السمك ، وبالليل تذيقه من متعة الحبّ أشكالاً وألواناً » . وبهذا ــ وحده ! ــ خلص من الأزمة ــ أو « المحنة » ، بتعبيره ــ « التى يتردى فيها الكثيرون من مواطنيه الشباب فى أوربا » ، وخلص منها بنفس جديدة مستقرّة ، ثابتة واثقة » . استبدلت بالإيمان بالدين إيماناً أشدّ وأقوى بالعلم ، أو ــ قُلْ ــ بالحياة الحاضرة ، يعيشها ولا عليه بما بعدها « لا يفكر فى جمال الجنة ونعيمها ، بل فى بهاء الطبيعة وأسرارها » .

ولقد قلنا إن الإيمان الجديد إيمان بالحياة الحاضرة والعيش فيها ، لا بالعلم ؛ لأن هذا الفصل (السادس) كاملاً ــ فى بساطة ــ لم يتحدث عن العلم إلا فى معرض هذه النتيجة التى خلص بها

إسماعيل ، لكنه مكرّس ــ كله ــ لأول سفره من مصر ونزوله إنجلترا ولقائه بمارى وما فعلته معه فغيّرت من نظرته ومن ثَمّ حياته كلها ؛ فما الذى يجعل النتيجة « إيماناً أشدّ وأقوى بالعلم » ؟ لا شىء . لكنه « إيمان خالص » بالحياة الحاضرة يعيشها المرء كاملة (على الطريقة الأوربية ، طبعاً) لا يبالى النتيجة أو النتائج المترتبة عليها فى الحاضر أو فى المستقبل ؛ يعيشها معتداً بذاته ، نائياً بها عن الناس « يهيم بهم جميعاً ، ولا يهتم بهم جميعاً » ؛ « يواجههم » ولا « يندمج » فيهم . إن « الأزمة » ــ أو « المحنة » ــ التى يعانيها إسماعيل فى أوربا هى « أزمة » مواجهة الدين بالحياة على النمط الأوربى ؛ حياة « الحرّية » ، و « الفرديّة » ، و « النفعيّة » ، التى تنفى الدين والاندماج فى الناس والتعاطف معهم أو الاندماج فيهم . وهذه المواجهة ناتجة عن البيئة التى كان إسماعيل يعيش فيها ، بيئة أوربا بعاداتها وتقاليدها و « عقائدها » الاجتماعية والفكرية . فموعد المواجهة بين الدين والعلم لم يأت بعد ، لأنه لم يَعُد إلى بيئة هذه المواجهة بعد ؛ فى مصر .

وعدم القدرة على إجراء حوار إيجابى وفاعل ، ومقابلة « الأزمات » و « المحن » بصدمات شعوريّة وعصبيّة ، هو الأسلوب نفسه الذى يتبعه إسماعيل حين يعود إلى وطنه . فقد تغيّرت نظرته إلى وطنه حقاً ، بتأثير الحياة التى عاشها فى أوربا وما يكتنفها من نظام ونظافة تأخذ بالألباب ، وحق له أن تتغيّر نظرته ! والتغير يبلغ ذروته المتطرفة حين يرى ما تفعله أمه بعين فاطمة النبوية ، لكنه ــ مرة أخرى ــ « ردّ الفعل » العصبىّ ، الذى يُعجزه عن إجراء حوار ، أو محاولة التفهم ثم التعاطف ثم التغيير ، بخاصة وهو يتعامل مع نفوس قبل أن يتعامل مع الأجساد . وتكون ثورته المدمِّرة ، التى أورثت طبّه الإخفاق وأورثته هو اليأس ، الذى دفعه بدوره إلى الهروب من البيت ومن المجتمع جميعاً ، بعد أن يصيبه ــ كالعادة ــ « المرض العصبى » القديم !

فما الذى جعله ــ مرة أخرى ــ يعود إلى مجتمعه وبيته ؟ وما الذى حال دونه ــ أصلاً ــ والعودة إلى أوربا ، كما كانت نفسه تراوده ؟

إنه ــ فيما يبدو ــ الارتباط المحمود ــ على أى حال ! ــ بالجذور ؛ بالأرض والأهل والناس ، مهما أذاقوه من الإرهاق والعنت :

> ثم أخذته غفوة ، واختلط عليه الأمر ، إنه كالطير قد وقع فى فخ ، وأدخلوه القفص ، فهل له من مخرج ؟ يشعر بجسمه وقد شُدّ إلى هذه الدار التى لا يطيقها ، ورُبط إلى هذا الميدان الذى يكرهه ، فمهما حاول فلن يستطيع فكاكاً . (ص٤٧ - ٤٨)

لكنه أيضاً ارتباط « الغفوة » و « اختلاط الأمر عليه » و « الأسر » ، بالرغم من « الكراهية » ــ إلى هذا الحدّ ! ــ التى يكنّها إسماعيل للميدان ، الذى يفرّ منه ــ دائماً ــ إلى غرفته فى (البنسيون) الذى يقيم فيه « ويقضى ليلته يفكر كيف يهرب لأوربا من جديد ، **ولكنه لا يلبث أن يعود إلى موقفه المعهود بميدان السيدة فى مساء اليوم التالى**» (ص ٥١) ، عودة لاتُفهم إلاّ فى إطار هذا الارتباط العاطفى بالناس والمكان تمنعه من العودة إلى أوربا من جديد .

وكان اعتياد هذه العودة ، وتأمّل الناس وحركتهم فى الشارع ، وتأمّل حياتهم وما يمرّ بها ، وما مرّ بهذا البلد كله ، هو الذى يعيده من جديد إلى دنيا الناس ، وإلى المجتمع الذى هو ابنه ، وإلى البيت الذى ولد فيه وتربى ، وإلى أحضان الأهل والأحباب ، ليبدأ مسيرته من جديد ، على أساس جديد ، وليعالج فاطمة ومثات من الناس غيرها .

ما الذى حدث لتكون هذه العودة ؟ لا شىء ؛ فهى عودة المحبّ ، الذى ثاب إليه رشده فعاد إلى محبوبه يترضّاه على ما ارتكب فى حقّه وحقّ الحبّ :

> ودار بعينيه فى الميدان . **وتريثت نظرته على الجموع فاحتملتها** . وابتدأ يبتسم لبعض النكات والضحكات التى تصل إلى سمعه فتذكّره هى والنداآت التى يسمعها بأيام صباه . . . . **ما يظنّ أن هناك شعباً كالمصريين حافظ على طابعه وميزته ، رغم تقلّب الحوادث وتغير الحاكمين** . (ابن البلد) يمرّ أمامه كأنه خارج من صفحات (الجبرق) . **اطمأنت نفس إسماعيل وهو يشعر أن تحت أقدامه أرضاً صلبة . ليس أمامه جموع من أشخاص فرادى ، بل شعب يربطه رباط واحد : هو نوع من الإيمان ، ثمرة مصاحبة الزمان ، والنضج الطويل** على ناره . **وعندئذ بدأت تنطق له الوجوه من جديد بمعانٍ لم يكن يراها من قبل . هنا وصول فيه طمأنينة** وسكينة ، والسلاح مغمد . **وهناك نشاط فى قلق** وحيرة ، وجلاد لا يزال على أشدّه ، والسلاح مسنون . **ولِمَ المقارنة ؟ إن المحبّ لا يقيس ولا يقارن ، وإذا دخلت المقارنة من الباب ولّى** الحبّ من النافذة . (ص ٥٢ ــ ٥٣)

انقلاب جديد ، من النقيض إلى النقيض ، لا يمانع فى الاستسلام والتنازل عن قيم إيجابية ، قد تكون ضرورية لبلوغ الهدف ؛ لأنه استسلم منذ البداية لبَدَواته العاطفية وثوراته العصبية ؛ فالعصبية والعاطفية هما التفسير الوحيد الذى يمكن أن نركن إليه فى تفسير تقلبات إسماعيل ، سواء فى أوربا أوحين عاد إلى مصر .

١ - ٣

قلنا ــ من البداية ــ إن الرواية تبدأ من البداية ، وتنتهى عند النهاية . أعنى أنها تتابع حياة إسماعيل رجب عبد الله من بدايتها ــ بل قبل مولده ، من هجرة الحاج رجب عبد الله إلى حى السيدة زينب ــ إلى نهايات حياته ، مركزة ــ بطبيعة الحال ، ولطبيعة الهدف الذى تسعى الرواية إليه ــ على هذه الفترة التى سافر فيها إلى إنجلترا ، ثم عودته منها ، و « الأزمة » التى عاشها عند عودته إلى مصر « لإعادة التوافق » بينه وبين مجتمعه ؛ وبين ما أتى به من « عقائد » وما يسود وطنه من « عقائد » ؛ بين علمه الذى أتى به من أوربا ، وما يسود من وسائل الطب « الشعبى » ، وبخاصة فى مداواة أمراض العيون . وهذا البدء من البداية ، والحرص على النهاية ، وإن أجملها الكاتب فى صفحة واحدة ، هو الذى يجعل من العمل عملاً روائيًّا ، وإن يكن قصيراً نسبيًّا .

فالرواية ــ فى مجملها ــ « رحلة » ؛ رحلة حياة ، ورحلة نفس

ليس فى الانتقال من بيئة إلى بيئة فحسب ، بل فى انتقالها أو ، قُلْ : فى انتقالاتها النفسية والعاطفية ، ومن ثَمّ الفكرية ، من « عقيدة » إلى « عقيدة » ومن « أسلوب فى الحياة » إلى أسلوب آخر ثم العودة من جديد ؛ فى كلمة : من موقف من المجتمع ، هو موقف التسليم الكامل والمصالحة التامة أو حتى الذوبان ، دون تساؤ ل أو محاورة ، إلى موقف آخر من هذا المجتمع نفسه اتخذه خارجه ، وحين عاد إليه أراد لهذا الموقف الاستمرار ؛ فأخفق . ثم موقف المصالحة النهائى .

من هنا ، فإن « الانقلابات » فى حياة إسماعيل رجب عبد الله هى التى تحدّد معالم هذه الرحلة . ولقد ناقشنا ــ فى الفقرة السابقة ــ هذه الانقلابات ومسوّغاتها فى بناء الشخصية ، ونودّ أن نناقشها هنا من منظور آخر ، يتحول فيه إسماعيل إلى كيان أكبر من ذاته الضيقة ، الفرديّة ؛ ليكون « ممثلاً » ــ ولا نقول « رمزاً » ، حتى لا نقع فى شرك المصطلحات ــ لجيل بعينه من حضارة بعينها ، هى حضارة الشرق ، أو حتى لأبناء هذه الحضارة جميعاً فى احتكاكهم المباشر بالحضارة الأوربية .

لهذا كله لابد أن نبدأ من « الرحلة إلى أوربا » ، بوصفها المحور الذى تدور حوله « رحلة » حياة إسماعيل كلها ؛ ولأن ما دخل على نفسه ، ومواقفه ، من تغيّرات كانت ناتجة عن هذه الرحلة الأوربية .

إننا لا نعرف من هذه الرحلة إلا المعالم الأساسية ؛ فنحن لا نعرف التفاصيل الدقيقة للحياة التى عاشها إسماعيل ــ كما يفعل توفيق الحكيم فى « عصفورٍ من الشرق » مثلاً ــ لكننا نضع أيدينا ــ عن طريق الراوى ، طبعاً ــ على المعالم الأساسية لهذه الرحلة ، من علاقته بمارى ، والمؤثرات التى تركتها هذه العلاقة فى نفسه من « إزاحة » لعقائد وسلوك ، و « إحلال » لعقائد وسلوك بديل .

فالكاتب ــ إذن ــ يجعل من هاتين الشخصيتين ، إسماعيل و « مارى » ، ممثلتين لحضارتيهما . فإسماعيل يمثل ما فى الحضارة الشرقية من « إيمان » مطلق بالغيب ، وتسليم حتى بما يخرج عن العقيدة الصحيحة من عقائد العامة فى كرامات الأولياء ومعجزاتهم ، ومن خوف من الحرّية ومن الانطلاق فى الحياة ، والعاطفية المعطّلة التى تجعله يمكث بجانب مرضاه يستمع إلى شكاواهم ، بل يماشى منطقهم المريض ؛ فكانوا يُطْبِقون عليه ويتشبثون به . و « مارى » تمثّل ما فى أوربا من « فرديّة » و « تحرّر » و « نفعيّة » تلقى خلف ظهرها العواطف الإنسانية لأنها لا تنفع ولا تفيد .

ويقدم إسماعيل للأوربيين صورة « أخرى » ، هى صورتهم فى المستعمرات ؛ فى مصر بخاصة ، فى شخص السيدة اليونانية صاحبة (البنسيون) الذى هرب إليه :

> . . . باع كتبه وبعض الأدوات التى أحضرها معه من أوربا ، وسكن فى غرفة ضيقة فى بنسيون مدام إفتاليا ، وهى سيدة يونانية بدينة **أخذت تستغله منذ أول وقوعه فى يدها ، حتى لتكاد تضع فى كشف الحساب تحية الصباح ، أو تستقضيه خطوتها إذا قامت وفتحت له الباب** . حاسبته مرة على قطعة سكر استزادها فى إفطاره . يحسّ بابتسامتها أصابع تفتش جيوبه . أهداها بعض الفطائر والسجائر فأخذتها نهمة متلهفة ، وفى الصباح سالته أن لا يطيل السهر فى غرفته حرصاً على الكهرباء . **لا شك أن الإفرنج فى مصر من طينة أخرى غير التى رآها فى أوربا** . (ص ٥٠)

فهل الأوربيون حقاً « فى مصر من طينة أخرى » ؟ أو هى الطينة نفسها ، تأخذ فى المستعمرات صورة حادة يساندها فى الاستغلال العنف والقوة العسكرية ، فى حين أنها هى هى فى كل مكان ، والدليل البسيط هو رفض « مارى » للعواطف الشرقية ، لأنها « غير عملية وغير منتجة » ؟ فكل شىء يحسب بمدى « نفعيته » ، وهو المبدأ الذى تقوم عليه رأسمالية الحضارة الأوربية كلها ، فى أوربا نفسها ، والتى دفعت بجيوش أوربا كلها إلى الاستعمار . وما أدراك ما الرأسمالية والاستعمار !

ثم يتقلص الصراع كله ليكون صراعا ــ كما أشرنا فى الفقرة الثانية ــ بين الدين والحياة وبين « الجماعية » و « الفردية » . وكأن الإسلام ــ وإسماعيل مسلم ! ــ يقف فى سبيل أن يعيش الإنسان حياته كاملة ، ولكن فى اعتدال . فالإسلام لا يرضى الفقر والكسل ومن ثم لا يرضى إخفاق إسماعيل وأمثاله فى أن يعيشوا حياتهم . ولكن بشرط ألا تكون هذه الحياة هى الحياة الأوربية ، حياة ما يطلق عليه إسماعيلٍ « الحرّية » ، التى تكون ثمراتها جميعا تذوّق الحب من « مارى » فنوناً وألوناً ! وإدارة الظهر تماما للعقيدة جميعا ، صحيحها وفاسدها ، حتى يصبح الدين خرافة لم تخترع إلا لحكم الشعوب !

إنه صراع غير موجود أصلاً ، ولا ندرى : هل يقتنع الكاتب حقا بوجوده ؟ أو أن إسماعيل اخترعه ليكون مسوّغاً لا نقلابه على نفسه وما فيها من عقائد ومسلّمات ، وليسوّغ لها ما ترتكبه من « حماقات » فى المجتمع الأوربى ؟ أو أنه وضع يده عليه فى نفسه لأنه لم يناقش ، أو يُجْرِ « حواراً » ــ كما أشرنا غير مرّة ــ مع ما يؤمن به ويسلّم له ليعرف صحيح ما فى نفسه من عقيدة من سقيمها ، متصوّراً أن ما فى نفسه كله ، وما فى حياة أبناء وطنه البسطاء ، من الفلاحين وأبناء الأحياء الشعبية ، كله من الدين ؛ فوضع القضية على هذا النحو ؟

إن الحياة التى تعنى العمل والإنتاج و « الفاعلية » والاستمتاع بالرزق الحلال ، بل والغنى والسعى إليه ، و « التقدم » العلمى والاجتماعى ، و « الفرديّة الإيجابية » لمصلحة الذات والجماعة ، و « الجماعية » التى لا تذيب الفرد ولا تقف عقبة فى سبيل نموه المادى والعقلى والروحى ــ كلها إسلامية لا تعرف هذه التعارضات ــ الأوربية الأصل ــ بين الدين والحياة ، أو بين الفردية والجماعية . وهى إنما تثار أمام شبابنا الذى يسافر إلى أوربا لأن مفهوم « الحياة » عندهم مختلف عن مفهوم « الحياة » هنا . فالتأخر والقذارة والكسل والفقر ، ليس الإسلام مسئولا عنها ، وإنما المسئول عنها هؤلاء « المسلمون » ــ أو قل من يدّعون الإسلام ــ كما أن الإسلام ليس مسئولا عن الظلم أو غياب « الحرية » بمعناها الإيجابى الفاعل ، الذى يطوّر الحياة ويثريها ويجمّلها . بل إن الإسلام ــ بالمناسبة ــ لا يمنع « تذوّق جمال الطبيعة ، والتمتع بغروب الشمس ، والالتذاذ بلسعة برد الشمال » ؛ لأن الإسلام لم يدع إلى التمتع بجمال الطبيعة فى عجلة وكأنها أمر عارض ، بل دعا ــ أكثر من هذا ــ إلى التأمل فيها والتدبّر و « النظر » المتأنى ، المستقصى ، بل الباحث فى أعماقها ،

وهو الباب الأوسع للعلم فى أعمق صوره ، الذى يمكن أن ندهش لوقوف المسلمين دون ولوجه ، وأن ندهش أكثر أمام هذه الدعاوى التى تتسلل إلينا لتضع المشكلة على هذا النحو ، وكأن الإسلام مسئول عما نحن فيه ! أو كأننا نريد أن نحمّله مسئولية المظالم التى تقع والتى وقعت ، ومسئولية تراخينا فى مواجهتها !

وما قيل فى قضية مواجهة الحياة بالدين ، يمكن أن يقال فى قضيّة مواجهة العلم بالدين . فقضية المواجهة بين العلم والدين ليست قضية إسلامية الأصل ، ولن تكون إلا فى عصور التخلّف والانحطاط ؛ فهى وافدة من أوربا ، التى جرى فيها هذا الصراع فى مرحلة الخروج من العصور الوسطى إلى العصر الحديث ، والتى دفع بعض العلماء ثمنها الباهظ من دمائهم وحرياتهم . ونسأل من جديد : هل يحارب الإسلام العلم ؟ أو : هل حاربه فى أى فترة من تاريخه ؟ والإجابة واضحة بطبيعة الحال ، ويكفى أن نعود إلى التاريخ ، وبخاصة تاريخ العلم عند المسلمين لنعرف أنهم كانوا الأساتذة المباشرين للحضارة الأوربية . وكون المسلمين المحدثين تقاعسوا عن اللحاق بركب العلم الحديث لا يحمل الإسلام نفسه مسئولية هذا التقاعس ، الذى نتج عنه التخلف والفقر ومايترتب عنهما من القذارة والتراخى والتواكل والضعف والاستكانة والخضوع للقوى التى تملك زمام المبادرة بالقوة المادية ، من غذاء وصناعة ، والقوة العسكرية معا .

إن وضع المشكلات على هذا النحو خطير ، وبخاصة حين نضعها على أنها مسلّمات ، وكأن وجودها لا مجال للشكّ فيه . فى حين أن الوضع الحقيقى لها هو أن وجودها أوربى الأصل ، أوربى البيئة . أما ما نحن فيه من التخلّف والفقر فمردّه إلى غير الإسلام ، وعلى وجه التحديد فإن مصدره فترة الاستعمار الطويلة وما خلّفته من مشكلات ، وما قامت به من نهب ، ومازرعته من الأمراض الاجتماعية والفكرية والروحية معا . بل ماسعت إلى بذره من المشكلات السياسية ، وتعهدته بالرعاية ، وما تزال ، حتى آتت ثمارها الشيطانية التى نتجرع مرارتها فى كل آن ؛ وما إسرائيل ونشأتها ودورها المخرب فى المنطقة العربية ، وما تقوم به الحضارة الغربية كلها ، وما قامت به فى هذا الأمر كله بخافٍ على أحد .

فهل نخلى أنفسنا من المسئولية ؟ يكون رياءً يعطى الفرصة للداء أن يستفحل حتى يعزّ على الأسى ، ولكن المسئولية على « أنفسنا » ، حكاماً ومحكومين ، لا على « الدين » فى صيغته هذه العامة المبهمة ، ولا على الإسلام بخاصة . فليس الدين ، أى دين ، والإسلام بخاصة مرّة أخرى ، بمسئول عن الكسل والتراخى والإهمال والقذارة والقعود عن طلب « فريضة العلم » ، وليس بمسئول عن استسلامنا للمؤامرات التى تحاك لنا ، أو عن استمرائنا للظلم واستغنائنا عن الحرية !

وقد رأينا ــ فى الفقرة الثانية من هذا التحليل ــ كيف فرض الكاتب مشكلة مواجهة العلم بالدين فى معرض الحديث عن حياة إسماعيل فى أوربا وإعجابه بـ « حريّة » ، « مارى » ، و « نفعيتها » ، و « عمليتها » و « حركتها » الدائبة ، ولم يكن للعلم فى هذا المجال مناسبة . ولقد أخذت المشكلة وضعها الطبيعى بعد ذلك حين فرضت الحياة ــ حقاً ــ الخرافة ــ وليس الدين ! ــ فى مواجهة العلم ، وهكذا عدلت الحياة فى صيرورتها الطبيعية ما فرضه الفكر ــ المتأثر بالغرب ــ على فكر الشخصية الأساسية ، شخصية إسماعيل . ولو استبطن إسماعيل حقيقة الأمور ، و « حاور » عقائده ، كما أشرنا غير مرّة ، لوضع القضية فى نصابها الصحيح .

ولكن ، كيف حلّ إسماعيل المشكلة ؟ وكيف واجه « الأزمة » أو « المحنة » التى فرضت عليه ، بعلمه ، فى مواجهة الخرافة ؟

لقد كانت المواجهة ــ كعادة إسماعيل ــ ثورة عصبية عنيفة ، حطّم فيها زجاجة زيت القنديل ، ثم خرج فحطّم القنديل نفسه ، وسقط مريضاً ! لكنه نهض يوماً ــ فجأة كالعادة ، أيضاً ــ ليبدأ علاج عينى فاطمة بما تعلّم فى أوربا ، وأخفق ؛ أخفق لأن فاطمة لم « تؤمن به » ؛ فهرب من البيت ومن حياة أهله والحى الذى يعيش فيه .

وبطبيعة الحال لا يحلّ هذا كله المشكلة ؛ لأن المشكلة أكبر من زجاجة زيت ، وحتى من « القنديل » نفسه ؛ المشكلة داخل النفوس ، التى تحولت هذه العادات عندها إلى « إيمان » ، منع فاطمة من الإيمان بإسماعيل ، ومن ثَمّ من الاستجابة لعلاجه العلمى .

ويصالح إسماعيل ــ فى النهاية ــ هذا كله ؛ يصالح الميدان وناسه ، ويصالح الشيخ درديرى والقنديل وزيته ؛ فعلى أى شىء كان الصلح ؟ على الاستسلام ! فقد ذهب ــ كما رأينا ــ إلى المسجد وطلب من الشيخ درديرى زجاجة من زيت القنديل فأعطاه واحدة تباركها ليلة القدر وليلة الحضرة . واحتضن الناس فى قلبه ، الذى يسع قذارتهم وكذبهم وغشّهم . وذهب إلى فاطمة لا ليداوى عينيها فحسب ، بل ليعلمها ــ أيضاً ــ كيف تأكل وتلبس وتعيش ، كيف تكون من بنى آدم !

ولكن يحيى حقى لم يقل لقارئه ــ ولن يقول له أبداً ! ــ فى أى شىء استخدم إسماعيل زيت القنديل ؛ هل كان أداة من أدوات علاجه ؟ أو كان يحتفظ به « بَركة » ؟ وأخشى أن أضيف « أو » أخرى تتحوّل بزجاجة الزيت إلى أداة من أدوات « الدجل » أو ــ على الأقل ــ أداة من أدوات إرضاء نزعات الناس ومغازلة عقائدهم الفاسدة !

ما كان أغنى إسماعيل عن هذا كله لو كان أسلوبه فى الحياة أسلوباً آخر ، لو لم يكن عصبىّ المزاج ؛ يثور ثوراته العنيفة التى تكسّر وتحطّم ، ثم يقع مريضاً ، فلا يقنع أحداً بشىء ، ولا يغيرّ من أحد شيئاً ! ولكن هكذا هو ، وعلينا أن نناقشه على علاّته ! ويبدو أنه هو نفسه أدرك هذا « الخطأ المأسوىّ » فى شخصيته ، فيخاطب نفسه ، وقد رأى « نعيمة » الساقطة وقد تابت وجاءت توفى بنذرها ، قائلاً :

> لقد صبرتْ وآمنتْ ، فتاب الله عليها ، وجاءتْ توفى بنذرها بعد سبع سنوات . لم تقنط ، ولم تَثُر ، ولم تفقد الأمل فى كرم الله .
>
> أما هو الشاب المتعلّم ، الذكى المثقف ، فقد تكبرّ وثار ، وتهجّم وهجم ، وتعالى فسقط .
>
> (ص٥٤)

وهو ما انتهى به إلى العودة ــ مرة أخرى ، وأخيرة ــ إلى الإيمان ليسند علمه فى التعامل مع مرضاه :

> كم من عملية شاقة نجحت على يديه ، بوسائل لو رآها طبيب أوربا لشهق عجباً . استمسك من علمه

بروحه وأساسه ، وترك التدجيل والمبالغة فى الآلات والوسائل . اعتمد على الله ثم على علمه ويديه فبارك الله له فى علمه وفى يديه . (ص ٥٧)

١ - ٤

كما ذكرنا منذ البداية ، فالرواية تبدأ أحداثها من هجرة الشيخ رجب عبد الله ، والد إسماعيل إلى القاهرة ليقطن فى حى السيدة زينب ، مجاوراً المسجد الذى ارتبط به عاطفيا وعقديا ، كما ارتبط به أهل قريته جميعا . ولكن الأحداث لا تلبث أن تركّز على شخصية إسماعيل ومسيرة حياته بين القاهرة ولندن ثم القاهرة مرة أخرى ، حتى نهاية حياته .

و « الراوى » لا يهتمّ كثيرا بالتفاصيل الدقيقة لحياته الشخصية ، إلاّ ما يشكّل منها أهمية ما فى بناء الشخصية أو دلالة ما على تكوينها الذاتى . ولهذا ، مثلا ، لم نعرف — كما أشرنا — من تفاصيل حياة إسماعيل فى السنوات السبع التى قضاها فى لندن إلا الأحداث ذات الدلالة ، فى تكوين الشخصية من جهة ، وفى التغير الذى يطرأ عليها من جهة أخرى .

بل إن هذه الأحداث تأتى فى الرواية فى شكل « العودة إلى الماضى » أو « الاسترجاع » بمعنى أننا لا نعرف هذه الأحداث فى سياقها الزمنى العادى ، لكن نعرفها بعد أن يعود إسماعيل من أوربا مختلف الشكل والملامح والزى ؛ فالفصل الخامس ينتهى وقد « سافرت الباخرة » ، ليبدأ الفصل السادس مباشرة بـ « ومرّت سبع سنوات ، وعادت الباخرة .

من هذا الفتى الأنيق السمهرىّ القامة ، المرفوع الرأس ، المتألّق الوجه ، الذى يهبط سلم الباخرة قفزاً ؟ هو والله إسماعيل بعينه . أستغفر الله ! هو الدكتور إسماعيل ، المتخصّص فى طب العيون .... الخ .

وإذا به يعود إلى اليوم الأخيرمن رحلة السفينة وماكابده إسماعيل من أشواق العودة ، ليذكره يوم العودة بيوم السفر ، ثم بالرحلة كلها ومامرّ عليه خلالها من أحداث تركت فى نفسه آثاراً لا تمحى .

ويكاد هذا الجزء ، الذى يشمل الجزء الأكبر من الفصل السادس ثم حوالى نصف الفصل السابع ، أن يكون الجزء الوحيد فى الرواية الذى يخرج عن السياق الزمنى — ظاهريا ، على الأقل ؛ لأن القفز فوق هذه المساحة الزمنية — السنوات السبع — لم يكن إلا حيلة روائية يصطنعها الراوى ليدفع القارىء ، وقد رأى إسماعيل ساعة السفر — فى تخيّل الراوى — « شابا عليه وقار الشيوخ ، بطىء الحركة ، غرير النظرة ، أكرش ، ساذجاً ، كل ما فيه ينبىء أنه قروىّ مستوحش فى المدينة » (ص ٢٤) إلى أن يتساءل : وكيف حدث هذا التحوّل فى شكل إسماعيل إلى الأناقة ، وسمهرية القامة ، وتألق الوجه ؟ لكنه يتركه على تساؤ له بعض الوقت ؛ لأن التغيّر فى القامة والملابس ليست هى المهمّة : إذ لا يلبث أن يفاجئه بأن التغيير أكثر عمقا ؛ لأن السنوات السبع فى إنجلترا « قلبت حياته رأسا على عقب . كان عفًّا فغوى ، صاحيا فسكر ، راقص الفتيات وفسق . هذا الهبوط يكافئه صعود لا يقلّ عنه جدّة وطرافة .. الخ » (ص ٢٨) . ويكون هذا

إيذانا بالعودة إلى إنجلترا وما حدث لإسماعيل من أحداث حفرت فى نفسه ومظهره هذه التغييرات جميعا . وإيذانا أيضا بأنه لن يطيل ولن يبحث عن التفصيلات الدقيقة ، وليترك لنفسه حرية العودة — مع إسماعيل — إلى أرض الوطن فى أقرب فرصة ، وقد وجد هذه الفرصة حين أتى ذكر أبيه الشيخ فى سياق ذكرياته ؛ لأن المشكلة — عند يحيى حقى — هى مشكلة توافق إسماعيل — العائد بأعلى الشهادات فى طب العيون — مع هذا المجتمع المتخلف !

والراوى هنا ليس ضمير المتكلم ، لكنه ضمير الغائب ، الذى يؤكد — دائما — على أنه ليس إسماعيل يحكى عن نفسه ، لكنه يمت بصلة قربى إليه ؛ فهو ابن أخيه . ربما لجأ يحيى حقى إلى هذا الضمير — كما فعل الحكيم قبله فى « عصفور من الشرق » مثلا — للحرج الشرقى المعهود من ضمير المتكلم « أنا » ! وليسوّغ أيضا غياب كثير من التفصيلات ، ويسوّغ ما يمكن أن نسميه « الرواية من خارج النفس » ، أعنى رواية أحداث لم تكن الذات قادرة على روايتها بغير نقل عن راوٍ آخر ؛ كالذى حدث لإسماعيل فى المسجد بعد أن حطم القنديل ، ثم نقله غائب الوعى الى الدار ، أو تصوير حبّ الناس له وذكرهم له بالجميل والخير وسؤ الهم الله له المغفرة ، ويفهم الراوى أنها المغفرة من حبه للنساء !

والأسلوب الروائى السائد هو « الرواية » أو « الحكى » ، يقطعه — أحيانا — « الحوار » ، وهو — فى أغلب الأحوال — قصير ، دال ، يأتى فى اللهجة العامية أحيانا ، وفى عربية فصحى فى أحيان أخرى ، دون اطّراد ودون قانون . فلايكاد يثبت على اللغة الفصحى فى الحوار إلا الأب ، ولا ندرى لماذا (ربما احتراما للسلطة الأبوية !) ، ثم الأجانب ؛ أما إسماعيل فلغته فى الحوار تتلوّن بلون الذى يخاطبه ؛ فهى أحيانا الفصحى وفى أحيان أخرى العامية وكذلك الشيخ درديرى . وتثبت كل من الأم وفاطمة النبوية عند اللهجة العامية . كما ينقل يحيى حقى من الشارع نداءات الباعة ، وتوسلات الشحاذين ، وشجار سكّير ، كأنما ليصور كيف كان الحى — بكل مافيه — حيًّا فى نفس إسماعيل ، أو ليشير — من طرف خفىّ — إلى أن هذه المصالحة مع الجماعة كان دافعها هذه العاطفة الجيّاشة فى نفس إسماعيل ، والتى تجعل « الميدان حيًّا فى نفسه » بكل مافيه من مظاهر الحياة ، بل والموت أيضا ! أعنى عاطفة : الحبّ ، والألفة ، التى تنحدر أمامها كل رغبة أخرى ، ولوكانت الرغبة فى التغيير الى الأفضل ! ؟

٢ - ١

المهاد الزمانى والمكانى فى « موسم الهجرة إلى الشمال » مهاد مزدوج ؛ يتراوح معه القارىء دائما بين الحاضر والماضى ، وبين السودان وإنجلترا . بل إن البطل فى الرواية شخصان ، هما مصطفى سعيد والراوى ، اللذان يلتقيان فى ملمح أساسى هو صلتهما بأوربا بـ « الشمال » ، وإن كانا — كما سنرى بعد — يختلفان كثيراً بعد هذا .

تبدأ الرواية بعودة الراوى — لا اسم له فى الرواية — من لندن ، بعد غيبة امتدت سبع سنوات طوالاً ، اشتدّ فيها حنينه إلى أهله وجذوره الضاربة فى التربة السودانية . ويلفت نظره بين المستقبلين وجه لم يعرفه من قبل ، يسأل عنه ، فيخبره والده أنه « مصطفى

سعيد » ، غريب جاء منذ خمسة أعوام إلى القرية فاشترى أرضاً وبيتاً وتزوج من أهلها ، ولا يعرفون عنه الكثير .

منذئذ بدأت علاقة الراوى بمصطفى سعيد ، الذى أثار فضوله منذ البداية ، فسأل عنه جده ، وسأل محجوباً ، دون أن يشفى أحد غليله . إن مالفت الراوى لمصطفى سعيد لم يكن عدم معرفته به فحسب ، بل كان سلوكه أيضاً مثيراً للفضول ؛ فقد كان الجميع يسألون الراوى عن أوربا إلا هو ، وكان الجميع يتكلمون غيره . وكانت ليلة ، اجتمعوا فيها عند محجوب يشربون ، واستبقوا مصطفى ، وإذا به — وقد أسرف فى الشراب — يلقى شعراً إنجليزيًّا ، سليم النطق ، واضح النبرات ؛ فيبهت الراوى ، ويأخذ فى ملاحقته ، حتى يقتنع مصطفى — فيما يبدو — أنْ لا أحد فى القرية يمكن أن يفهمه ، ويكون أميناً على سره ، غير الراوى ؛ لأنه مثقف أولاً يمكن أن يفهمه ، وسافر إلى أوربا ويمكن أن يقدر ظروفه .

يحكى مصطفى للراوى — بعد أن يعاهده على الكتمان — حكايته ، التى تبدأ من نشأته يتيماً (فقد توفى والده قبل ولادته) ، فأعطته أمه ، منذ طفولته الباكرة ، الحرية فى التصرف فى حياته كيف يشاء ؛ فكانت بداية طريقه الطويل فى المدرسة ؛ فتفوق ، ونقله معلموه الإنجليز إلى القاهرة ، ومنها إلى لندن ، مواصلاً تفوقه ، حتى أصبح أستاذاً للاقتصاد فى الجامعة .

وفى لندن بدأت مأساة حياته ؛ فقد كان همّه — ربما قبل العلم ؟! — أن يجرى خلف الإنجليزيات ؛ فيصاحب ويخدع ، ويصاحب ويكذب ، حتى جاءت مَنْ لم تستسلم له استسلام الأخريات ، فتزوجها ، ولم تستسلم له ؛ فقتلها ، وسُجن سبع سنوات ، عاد بعدها إلى السودان ، واختار قرية الراوى ليقيم فيها ، ويتزوج من أهلها ، وينجب ولدين .

وفى ليلة من ليالى الفيضان يسلم مصطفى سعيد نفسه للمياه ، ويظل السؤال : هل مات منتحراً ، أو مات غرقاً ؟ سؤالاً معلقاً لا يعرف أحد له إجابة يقينية .

ولكن الحياة — بعده — تستمرّ ؛ فيحاول « ودّ الريس » — العجوز الذى جاوز السبعين ، ويباهى ، مع هذه السن ، بقدرته الجنسية النشطة ! — الزواج بحسنة بنت محمود ، أرملة مصطفى سعيد ، ولكنها — إذ تجبر على الزواج — لا تمكنه من نفسها ، فتقتله وتقتلها — أو تقتل نفسها — فى ليلة أصرّ على أخذ حقه منها .

وحين تصل هذه الأخبار إلى الراوى — الذى أحبّ حسنة — لا يجد ما يغرق فيه أحزانه وثورته إلا النهر ، وتوشك مأساة مصطفى سعيد أن تتكرر ، لكنه — فى آخر وقت — يستعيد نفسه ، ويقرر الحياة ويختارها ؛ فيطفو على سطح الماء ، ويصرخ طالباً النجدة .

٢ - ٢

الواضح من طبيعة مصطفى سعيد وعلاقاته أنه كان شخصية « مقطوعة الجذور » ؛ فقد توفى أبوه — كما ذكرنا — قبل مولده ، ولم يكن له إخوة ، وكانت علاقته بأمه علاقة ذات طبيعة خاصة جداً . فقد كانت تكنّ له — بطبيعة الحال — عاطفة الأمومة ، ولكنها — فيما يبدو — لم تُبْدِها له أبداً ، بل أبْدَت له — فحسب — ما عليها من واجب تجاهه ، وتركت له حرية الحركة والتصرف :

حين أرجع بذاكرتى ، أراها بوضوح ، شفتاها الرقيقتان مطبقتان فى حزم ، وعلى وجهها شىء مثل القناع . لا أدرى . قناع كثيف ، كأن وجهها صفحة بحر ، هل تفهم ؟ ليس له لون واحد بل ألوان متعددة ، تظهر وتغيب وتتمازج . لم يكن لنا أهل . كنا ، أنا وهى ، أهلاً بعضنا لبعض .

هذا الغموض البادى له فى شخصية أمه ، خلّف له مشاعر قد تبدو غريبة بين أم وابنها ؛ إذ يستمر فى القول :

كانت كأنها شخص غريب جمعتنى به الظروف صدفة فى الطريق . لعلنى كنت مخلوقاً غريباً ، أو لعل أمى كانت غريبة . لا أدرى . لم نكن نتحدث كثيراً ، وكنت ، ولعلك تعجب ، أحسّ إحساساً دافئاً بأننى حرّ ، بأنه ليس ثمة مخلوق ، أب أو أم ، يربطنى كالوتد إلى بقعة معينة ومحيط معين .

(ص ٢٣)

كان مصطفى سعيد ، إذن ، مقطوعاً عن جذوره — كما أشرت — بل قد لا نجاوز إذا قلنا إنه شخصية بلا جذور ، أو — على الأقل — منعدم الإحساس بهذه الجذور . وقد ساعدته الظروف التى تعرض لها فى طفولته كلها على هذا ، أو هى التى خلقت فيه هذا الطبيعة ؛ فلا أب ، وأمه كانت شيئاً محايداً فى حياته ، لم تمنع عنه شيئاً ، ربما ، لكنها — أيضاً — لم ترشده إلى شىء ؛ وحين أخبروه أنه مسافر إلى القاهرة :

.. ذهبت إلى أمى وحدثتها . نظرتْ إلىّ مرة أخرى ، تلك النظرة الغريبة . افترّت شفتاها لحظة كأنها تريد أن تبتسم ، ثم أطبقتها ، وعاد وجهها كعهده ، قناعاً كثيفاً ، بل مجموعة أقنعة . ثم غابت قليلاً ، وجاءت بصرّة وضعتها فى يدى ، وقالت لى : « لو أن أباك عاش ، لما اختار لك غير ما اخترته لنفسك . افعل ما تشاء . سافر . أو ابق ، أنت وشأنك . إنها حياتك ، وأنت حرٌّ فيها . فى هذه الصرّة ما تستعين به » . كان ذلك وداعنا . لا دموع ولا قُبل ولا ضوضاء . مخلوقان سارا شطراً من الطريق معاً ، ثم سلك كل منهما سبيله .

(ص ٢٧)

وحين وصل إليه خبر وفاة أمه ، وهو فى لندن ، كان سكران فى أحضان امرأة ، « لا أذكر الآن أية امرأة كانت . **تذكرت بوضوح أننى لم أشعر بأى حزن ، كأن الأمر لا يعنينى فى كثير ولا قليل** » . (ص ١٦١) .

هذا الحياد ، أو قلْ الجمود فى المشاعر الذى حمله مصطفى لأمه ، هو الذى خلّف لديه هذا الجمود فى المشاعر الذى صاحب الجانب الأعظم من حياته — كما سنرى — ولكنه خلّف عنده — بالقدر نفسه — شوقاً ممضاً للمشاعر ، للحب ، الذى انتهى به — حين وقع فيه — إلى مأساته !

لكن أمه أورثته شيئاً آخر ترك فى حياته آثاراً خطيرة بعد ذلك ، هو « الحرية » . غير أنها كانت ذلك النوع من الحرية الذى جعله « بريا » ، وظل هكذا ، بعيداً عن التوجيه ، بل يكرهه ؛ فلم يقبل رعاية من أحد ، ولم يَسْعَ هو إلى هذه الرعاية ، ووجدت هذه « الحرية » أرضها الخصبة فى لندن فكانت أحد العوامل الرئيسية فى صنع مأساته ورسم ملامحها .

وكان مصطفى سعيد ذكيا ، حاد الذكاء ، متنبهاً تماماً ــ بتأثير جمود مشاعره ، و « استقلاليته » ــ إلى « هذه الآلة العجيبة التى أتيحت له » ، عقله :

وسرعان ما اكتشفت فى عقلى مقدرة عجيبة على الحفظ والاستيعاب والفهم . أقرأ الكتاب فيرسخ جملة فى ذهنى . ما ألبث أن أركز عقلى فى مشكلة الحساب حتى تتفتح لى مغالقها ، تذوب بين يدى كأنها قطعة ملح وضعتها فى الماء . تعلمت الكتابة فى أسبوعين ، وانطلقت بعد ذلك لا ألوى على شىء . عقلى كأنه مُدْية حادة ، تقطع فى برود وفعالية . (ص ٢٦)

وكان هذا الذكاء أول ما يلفت كل الذين تعاملوا معه ، من أهل وطنه أو الأجانب ، حتى وصفوه بالنبوغ والعبقرية : « كان أنبغ تلميذ فى أيامنا . . . . كان نابغة فى كل شىء ، لم يوجد شىء يستعصى على ذهنه العجيب . . » (ص ٥٥) « يقال إنه كان ذكيا » (ص ٦٢) ؛ فكان أول مبعوث سودانى إلى أوربا ، وأصبح أستاذاً للاقتصاد فى جامعاتها .

غير أن هذا الذكاء ، وهذا الالتفات والتركيز على هذه « الآلة العجيبة التى أتيحت له » ، « هذه المدية الحادة فى جمجمتى » ، مع هذا الجفاف العاطفى الواضح ، بعد أن خرج إلى الدنيا فلم يَرَ أباه ، ولم يكن بينه وبين أمه إلا ما رأينا ، والأهم هو هذا الجفاف فى علاقته ببلده التى لم يعايش طبيعتها ولا أهلها ــ هذا كله يؤكد ما ذكره مصطفى سعيد نفسه : « فى صدرى إحساس بارد جامد كأن جوف صدرى مصبوب بالصخر » . كما يؤكد ــ من جديد ــ هذا الانقطاع عن الجذور فى نفس مصطفى سعيد ؛ فكان لا ينتمى لشىء ، ولا يرتبط بشىء :

« وضرب القطار فى الصحراء ، **ففكرت قليلا فى البلد الذى خلفته ورائى ، فكان مثل جبل ضربت خيمتى عنده ، وفى الصباح قلعت الأوتاد وأسرجت بعيرى** ، وواصلت رحلتى .. »

فالسودان عنده بلا اسم ؛ فهو ليس إلا « البلد الذى خلفته ورائى » ، وقد فكر فيه « قليلا » فلم يجده إلا « جبلا ضربت خيمتى عنده » ثم غادره فى الصباح . أما المشاعر التى يعانيها مَنْ يخرج من « وطنه » وذكرياته وأهله ، فليس عند مصطفى سعيد منها شىء . ونتوقع ـ بطبيعة الحال ـ ألا يكون لأى بلد آخر فى نفسه أكثر مما كان للسودان . فالقاهرة ، فى رحلة الذهاب إليها :

« وفكرت فى القاهرة ونحن فى وادى حلفا ، **فتخيلها عقلى جبلاً آخر** ، أكبر حجما ، سأبيت عنده ليلة أو ليلتين ، ثم أواصل الرحلة إلى غاية أخرى » .

وحين غادر مصر إلى لندن « . . لم أكن حزينا ، كان كل همى أن أصل لندن ، **جبلا آخر أكبر من القاهرة** ، لا أدرى كم ليلة ألبث عنده » .

فالمدن ــ عنده ــ لا تزيد على أن تكون جبالا يضرب بخيمته عندها لفترة ــ قد تطول وقد تقصر لا يهم !ــ يقلع بعدها أوتاده ، (ويسرج) بعيره ، ويواصل الرحلة . وقد زار منها ــ فيما يبدو ــ عدداً كبيراً ، لكنه لم ينتم إلى أى منها .

ولكن فى القاهرة برز عنصر جديد فى حياته ــ على صغر سنه ــ لفته ، وجعل للقاهرة فى نفسه مذاقاً آخر ، جديداً ، ارتبط بذكرى أول لقاء مع السيدة روبنسن ، حين استقبلته مع زوجها على رصيف المحطة فى القاهرة أول نزوله إليها ؛ فـ « شعرت وأنا الصبى ابن الاثنى عشر عاما بشهوة جنسية مبهمة لم أعرفها من قبل فى حياتى ، **وأحسست كأن القاهرة** ، ذلك الجبل الكبير الذى حملنى إليه بعيرى ، **امرأة أوربية** ، مثل مسز روبنسن تماما ، تطوقنى ذراعاها ، يملأ عطرها ورائحة جسدها أنفى » (ص ٢٩) . وهذه المشاعر الجنسية هى التى سيكتب لها السيطرة بعد هذا فى لندن ، وسيسخّر فى سبيل إشباعها كل شىء .

لقد واصل فى لندن دراسته حتى صار أستاذاً ، لكنه ـ فى الوقت نفسه ـ تملكته فكرة « غزو » الغرب ! لقد غزا الغرب شرقه وقارته « عسكريا » ، وغزاه هو نفسه « ثقافيا » ، فأخذ فى الانتقام منه فى نسائه ! كان سلاحه الأكاذيب ، والخداع ، بل استخدم « تراث » الشرق وأفريقيا أيضا ، مستعينا ـ فى هذا كله ـ بهذه « المدية الحادة فى جمجمته » ، وبعلمه وثقافته ، وأيضا بإحساسه البارد ، الجامد ، فلندن ـ بالنسبة إليه ـ لم تكن إلا أرض « معركة » وساحة قتال ! وكل ما فيها من مظاهر الثقافة والإبداع الإنسانى لم يكن إلا « زينة » أو « ديكورا » يستخدمه مصطفى سعيد ، ويراه ولا يتأثر به فى كثير أو قليل :

ــ تعلمت منها [السيدة روبنسن] حب موسيقى باخ ، وشعر كيتس ، وسمعت عن مارك توين لأول مرة . **لكنى لم أكن أستمتع بشىء** » . (ص ٣٢)

ــ كانت لندن خارجة من الحرب ومن وطأة العصر الفكتورى . عرفت حانات تشلسى ، وأندية هامبستد ، ومنتديات بلومز برى . أقرأ الشعر ، وأتحدث فى الدين والفلسفة ، وأنقد الرسم ، وأقول كلاما عن روحانيات الشرق . **أفعل كل شىء حتى أدخل المرأة فى فراشى ثم أسير إلى صيد آخر** . (ص ٢٣)

ــ « غرفة نومى مقبرة تطل على حديقة ، ستائرها وردية منتقاة بعناية ، وسجاد سندسى دافىء ، والسرير رحب ، مخداته من ريش النعام . وأضواء كهربائية صغيرة ، حمراء ، وزرقاء ، وبنفسجية ، موضوعة فى زوايا معينة . وعلى الجدران مرايا كبيرة . . . تعبق فى الغرفة رائحة الصندل المحروق والند ، وفى الحمام عطور شرقية نفاذة ، وعقاقير كيماوية ، ودهون ، ومساحيق ، وحبوب . غرفة نومى كانت مثل غرفة عمليات فى مستشفى . **ثمة بركة ساكنة فى أعماق كل امرأة . كنت أعرف كيف أحركها** » . (ص ٣٤ ـ ٣٥)

و« البركة الساكنة » فى داخل المرأة قد تحركها الغرابة أو الدهشة أو الجدّة فى أى شىء . ولم يخذله تراث الشرق وأفريقيا ؛ فأصبح فى يده – أو قل فى عقله – دمية يلهو بها ، يستدر بها جمهوراً ، قد يكون مثقفاً ، أو يبحث عن الغرابة وحدها ، وفى أكثر الأحيان لمجرد استدرار الرغبات الشبقة فى نفس امرأة ، أو حتى لا سترضائها ! فهذا ما فعله بالفلسفة ، والدين ، و« روحانيات الشرق » ، حتى يدخل امرأة إلى فراشه . ولا ينسى قارىء مشهد إذلال جين موريس له وهى تطلب ثمنا لاستسلامها له زهرية ، ثم مخطوطا عربيًّا نادراً ، ثم سجادة صلاة هى « أثمن شىء عندى ، وأعزّ هدية على قلبى » فلا يبخل بهذا كله وهى تدمره أمامه ، كسرا وتمزيقا وحرقا ، وفى النهاية لا تُنيله أربه !

وهؤلاء النساء اللائى قابلهن مصطفى سعيد ، وأوقع بهن ، هن اللائى ساعدنه على ما فعل فى سهولة ويسر ؛ ربما بطبيعة تكوينهن الحضارى والثقافى ؛ فقد كن يملن إلى كل عجيب وغريب ، ولو كان محض أكاذيب ؛ فهو الإحساس الأوربى السائد – تقريبا – بتأثير الحقبة الرومانسية ثم عصر الاستعمار . وكان مصطفى سعيد نبعاً لا يغيض للأكاذيب ، التى كان يبرع فى نسجها لتزداد غرابتها ويتأكد تأثيرها :

– « هذه السيدة [إيزابيلا سيمور] نوعها كثير فى أوربا ، نساء لا يعرفن الخوف ، يقبلن على الحياة بمرح وحب استطلاع . وأنا صحراء الظمأ ، متاهة الرغائب الجنونية » .

(٤١)

– « وقادنى الحديث إلى أهلى ، فقلت لها ، **غير كاذب هذه المرة** ، إننى يتيم وليس لى أهل . **ثم عدت إلى الكذب** ، فوصفت لها وصفاً مهولاً كيف فقدت والدى ، حتى رأيت الدمع يقطر إلى عينيها » .

(ص ٤٢)

ويحكى عن أول لقاء بـ « آن همند » :

« قابلتها أثر محاضرة ألقيتها فى أكسفورد عن أبى نواس . قلت لهم إن عمر الخيام لا يساوى شيئا إلى جانب أبى نواس ، وقرأت لهم من شعر أبى نواس فى الخمر بطريقة خطابية مضحكة ، زاعماً لهم أن تلك هى الطريقة التى كان الشعر العربى يلقى بها فى العصر العباسى . وقلت فى المحاضرة إن أبا نواس كان متصوفاً ، وإنه جعل من الخمر رمزاً حمله أشواقه الروحية ، وإن توقه إلى الخمر فى شعره كان فى الواقع توقاً إلى الفناء فى ذات الله . . . **كلام ملفق لا أساس له من الصحة** ، لكننى كنت مُلهماً فى تلك الليلة ؛ **أحسّ بالأكاذيب تتدفق على لسانى كأنها معانٍ سامية** . وكنت أحسّ بالنشوة تسرى منى إلى الجمهور ، **فأمضى فى الكذب** . . » (ص ١٤٤)

– « وفى لندن أدخلتها [آن همند] بيتى ، **وكر الأكاذيب الفادحة ، التى بنيتها عن عمد ، أكذوبة أكذوبة** . الصندل والنَّدّ وريش النعام وتماثيل العاج والأبنوس والصور والرسوم لغابات النخل على شطآن النيل ، وقوارب على صفحة الماء أشرعتها كأجنحة الحمام ، وشموس تغرب على جبال البحر الأحمر ، وقوافل من الجمال تخبّ السير على كثبان الرمل على حدود اليمن ، أشجار التبلدى فى كردفان ، وفتيات عاريات من قبائل الزاندى والنوير والشلك ، حقول الموز والبنّ فى خط الاستواء ، والمعابد القديمة فى منطقة النوبة ، الكتب العربية المزخرفة لأغلفة مكتوبة بالخط الكوفى المنمق ، والسجاجيد العجمية والستائر الوردية ، والمرايا الكبيرة على الجدران ، والأضواء الملونة فى الأركان . **ركعتْ وقبلت قدمى وقالت : أنت مصطفى مولاى وسيدى وأنا سوسن جاريتك** » .

(ص ١٤٧)

– « **ورغم إدراكى أننى أكذب** ، فقد كنت أحسّ أننى بطريقة ما أعنى ما أقول ، وأنها هى أيضا رغم كذبها فإن ما قالته هو الحقيقة . كانت تلك لحظة من لحظات النشوة النادرة التى أبيع بها عمرى كله . **لحظة تتحول فيها الأكاذيب أمام عينيك إلى حقائق ، ويصبح التاريخ قواداً ، ويتحول المهرج إلى سلطان** » .

(ص ١٤٥)

لقد كان يكذب ، ويدرك أنه يكذب ، ولا يهتم بأن تؤمن مَنْ أمامه بصدقه ، بل كل ما يعنيه أن تنبهر ، وأن تعجب حتى تندمج هى نفسها فى الدور وتشارك فى تمثيله . وفى سبيل هذه اللحظات من المتعة و« النشوة النادرة » تتحول الأكاذيب إلى حقائق ، ويتحول تراث الشرق وأفريقيا ، من العطور والسجاجيد وتماثيل العاج ، إلى الشعر والفلسفة والدين ، إلى قطع شطرنج أو مكعبات أطفال يتغير شكلها بتغيير أوضاعها ومنظورات رؤيتها ، أو هو – فى الأحوال كلها – زينة باهرة ، و« ديكور » لغرفة نومه ، ومصيدة لضحاياه ، وأيضا مصيدة له هو نفسه !

ولقد أعانه – كما أشرت – حبّ المغامرة ، وحب الاستطلاع ، والميل إلى الغريب العجيب ، أو – فى كلمة – الأشواق الرومانسية التى كانت آثارها – وماتزال – حية فى النفس الأوربية ، هذا الشوق الذى دفع الأوربيين ، رجالا ونساء ، إلى آسيا وأفريقيا وأمريكا ؛ الشوق إلى المختلف : « كانت [آن همند] عكسى تحنّ إلى مناخات استوائية ، وشموس قاسية ، وآفاق أرجوانية » (ص ٣٤) ؛ أما هو ، فكان « جنوبا يحنّ إلى الشمال والصقيع » ، حنينا أشعله تشرُّبه للحضارة الأوربية قبل أن يراها ، وسنوات الكبت والحرمان التى عاشها فى السودان ، والجفاف العاطفى الذى قابله بالجمود من ناحيته ، والاعتماد على هذه « المدية الحادة فى جمجمته » وحدها ، ثم استيلاء فكرة « الغزو » و« الانتقام » من أوربا عليه !

إنه لم يكن يبحث – فى الظاهر – عن الحب ، بل كان يبحث عن

المتعة التى ألهبت ظهره ، وأحرقت بنارها ثلاث نساء انتحرن تحت وطأة كذبه وخداعه و« رجولته القاسية » أيضا ؛ فنمت فى نفسه بذرة العنف الأوربى ، الذى رآه مع جنود الاستعمار فى وطنه وفى القاهرة ، وفى الحروب المتوالية حتى الحرب العظمى الأولى . لقد حطم كذب مصطفى سعيد وخداعه حياتهن ، فلم يكن أمامهن إلا « الحل الأوربى الشائع » ؛ العنف ، ولو مع أنفسهن ؛ فانتحرن : « هاتان الفتاتان لم يقتلهما مصطفى سعيد ولكن قتلهما جرثوم مرض عضال أصابهما منذ ألف عام » (ص ٣٦ - ٣٧) .

وحين أذلتْ « جين موريس » مصطفى سعيد حتى تزوجته ، ثم امتنعت عليه ، وخانته ، ومارست معه كل أنواع العنف - كانت كأنها تستثير هذه البذرة التى ألقتها فى نفسه الحضارة الأوربية ، وغذتها حوادث الانتحار المتتالية حتى نَمَتْ ، وجعلتها « جين موريس » تترعرع وتؤتى أكلها .

غير أن مصير « جين موريس » لم يضع مصطفى سعيد وحده نهايته ؛ لقد كانت تسعى إلى مصير الأخريات ، الانتحار ، ولكن لا بيدها ، بل بيد مصطفى سعيد نفسه . كانت تتمنى أن يقتلها ؛ وقد فعل . كانت تريد الموت على يديه ، وتعرفت بذرة العنف فى نفسه فاستثارتها حتى تحولت إلى يد قوية غرست الخنجر فى صدرها .

لقد طاردته « جين موريس » ثلاث سنوات ، لا تنيله من نفسها شيئا ، ولا تسمح لأخرى بأن تقترب منه :

« . . وكنت أحسّ إحساساً داخلياً أنها رغم تظاهرها بكراهيتى ، كانت مهتمة بأمرى ، حين يجمعنى وإياها مجلس تراقبنى بطرف عينها ، وتحصى جميع حركاتى وسكناتى ، وإذا رأت منى اهتماما بفتاة ما سارعت إلى إساءتها والقسوة عليها . كانت ماجنة بالقول والفعل ، لا تتورع عن فعل أى شىء ، تسرق وتكذب وتغش ، ولكننى رغم إرادتى أحببتها ولم أعد أستطيع أن أسيطر على مجرى الأحداث . كانت حين أتجنبها تغرينى ، وحين أطاردها تهرب منى » .

(ص ١٥٨)

لقد أحبّها لأنها مثله ، تكذب وتغش وتسرق ، « لا تتورع عن فعل أى شىء فى سبيل ما تريد » . وأحبّها أيضا — وهذا هو الأهم — لأنها لم تُنله ما يريد ، ولم تستسلم له استسلام الأخريات ؛ فكانت تلوح له بما يغريه ، بل ما يشعره باهتمامها به ، حتى إذا اقترب منها وطاردها ، ابتعدت عنه ، أكثر من هذا لم تسمح لأخرى بالاقتراب منه ؛ لقد أشعلت فى نفسه فتيل الرغبة ثم لم تُروها ، فاشتد ظمؤه ، فخرج « مجرى الأحداث » من يده هو « الغازى » الذى لم تكن مدينة تستعصى على جيوشه المجيشة !

— « هذه المرأة قدرى وفيها هلاكى ، ولكن الدنيا كلها لا تساوى عندى حبة خردل فى سبيلها . أنا الغازى الذى جاء من الجنوب ، وهذا هو ميدان المعركة الجليدى الذى لن أعود منه ناجيا » .

(ص ١٦٢)

— « كنت أجدها فى كل حفل أذهب إليه . كأنها تتعمد أن تكون حيث أكون لتهيننى . أردت أن أراقصها فقالت لى : لا أرقص معك ولو كنت الرجل الوحيد فى العالم . صفعتها على خدّها فركلتنى بساقها وعضتنى فى ذراعى بأسنان كأنها أسنان لبوءة » .

(ص ١٥٧)

وحين « كبح جماح نفسه » مرة وتجنبها أسبوعين ، مبتعداً عن الأماكن التى ترتادها والحفلات التى تدعى إليها ، عرفت هى طريق بيته ، وظن أنها سلّمت أخيراً ، ولكن ، هيهات ! فقد حطمت أجمل ما عنده من تراث ، وأعز هداياه ، أو أحرقتها ، ثم ركلته ركلة أطارت لبّه حتى سقط مغشيا عليه . لكنها أخيراً تزوجته : « . . فجأة أجهشت بالبكاء ، وأخذت تبكى برقة . دهشت أنا لهذه العاطفة منها وكفّ المسجل عن إجراء المراسيم . . » (ص ١٦٠) . لكنها بعد الزواج أذلته ، مرة أخرى ، ليست أخيرة ، وامتنعت عليه حتى لم يعد يفرِّق بين الحب والكراهية ، بين الحياة والموت :

« دفعتها عنى بعنف وصرخت فيها : أنا أكرهك . أقسم أننى سأقتلك يوماً ما . وفى غمرة حزنى لم يغبْ عنى التعبير فى عينيها . تألقت عيناها ونظرت إلىّ نظرة غريبة . هل هى دهشة ؟ هل هى خوف ؟ هل هى رغبة ؟ ثم قالت بصوت فيه مناغاة مصطنعة : أنا أيضا أكرهك حتى الموت » .

(ص ١٦١ - ١٦٢)

ولو استبدلنا بكلمة « الكراهية » هنا كلمة « الحب » ما غيرنا السياق ، ولا الفكرة الكامنة فيه . لأن علاقتهما تعايشت فيها المتناقضات كلها ، من الاهتمام والإعراض ، الإقدام والمنع ، الإهمال الذى انتهى إلى الزواج ، والزواج الذى كان بداية لحرمان مدمر . لقد عبّر على حبه لها — كما رأينا — أكثر من مرة : « ولكننى رغم إرادتى أحببتها ولم أعد أستطيع أن أسيطر على مجرى الأحداث » ، بل بلغ حبه لها أن « الدنيا كلها لا تساوى عندى حبّة خردل فى سبيلها » . والأكثر دلالة من حديثه احتماله لإعراضها وإصراره على مطاردتها ، ثم احتماله لما كانت تسببه له من متاعب .

فكانت إحدى عاداتها أن تثير المتاعب فى كل مكان يخرجان إليه ، حتى قال له رجل فى حانة جاء يفضّ معركة أثارتها :

« يؤسفنى أن أقول لك إن هذه المرأة إذا كانت زوجتك فإنك متزوج من مومس . هذا الرجل لم يكلمها بكلمة . يبدو أن هذه المرأة تحب منظر العنف » .

(١٦٣)

وإنها لكذلك ؛ لا تحب منظر العنف فحسب ، بل كانت أيضا تمارسه ، ومع مصطفى سعيد نفسه ، كما رأينا ، وكما يحكى هو :

« . . وقد كانت لحظات النشوة نادرة بالفعل ، وبقية الوقت نقضيه فى حرب ضروس لا هوادة فيها ولا رحمة . كانت الحرب تنتهى بهزيمتى دائما . أصفعها فتصفعنى وتنشب أظافرها فى وجهى ويتفجّر

فى كيانها بركان من العنف فتكسر كل ما تناله يدها من أوانٍ وتمزق الكتب والأوراق . . . كل معركة تنتهى بتمزيق كتاب مهم أو حرق بحث أضعت فيه أسابيع كاملة . . » (ص ١٦٣)

وكانت تخونه ، فى الوقت الذى تمتنع عليه ، وكان هو يعلم بهذا ، وكانت هى لا تخفيه .

« وكنت أعلم أنها تخوننى . كان البيت كله يفوح برائحة الخيانة . . . قلت لها : أنتِ تخوننينى . قالتْ : افرض أننى أخونك . صرختُ فيها : أقسم أننى سأقتلك . ابتسمتْ ساخرة وقالت : أنت فقط تقول هذا . ما الذى يمنعك من قتلى ؟ ماذا تنتظر ؟ لعلك تنتظر حتى تجد رجلا فوقى . . وحتى حينئذٍ لا أظنك تفعل شيئا . ستجلس على السرير وتبكى » . (ص ١٦٤)

ما الذى يربطه إليها ؟

« وما أكثر ما سألت نفسى : ما الذى يربطنى بها ؟ لماذا لا أتركها وأنجو بنفسى ؟ ولكننى كنت أعلم أنْ لا حيلة لى وأنْ لا مفرّ من وقوع المأساة » . (ص ١٦٤)

إن تفسير هذه العلاقة بين مصطفى سعيد و « جين موريس » ــ على المستوى الإنسانى ــ يمكن أن يكون بالقول إنه أحبّها ؛ أحبها لشخصيتها المستقلة ، وعدم الاستسلام له فى سهولة ويسر ، أحبّها لإصرارها على هدفها ومعرفتها السبيل للوصول إلى هذا الهدف . غير أن هذا التفسير ــ أو هذا التفسير وحده ــ يجعل من مصطفى سعيد شخصية ضعيفة ، منهارة ، تداعت عند أول اختبار حقيقى مع امرأة قوية لها شخصيتها المستقلة ، ولها رغباتها التى تعرف متى تشبعها ، وكيف تشبعها ، ومع مَنْ تشبعها .

ومصطفى سعيد كذلك ؛ ولا يخدعنا نجاحه مع الأخريات ؛ فجانب كبير من هذا النجاح يعود إلى كذبه وخداعه ، وإجادته لهذا الكذب والخداع ، كما يعود أيضا ــ وربما بالدرجة الأولى ــ إلى استعدادهن للوقوع تحت تأثير هذا الخداع . أما « جين موريس » فقد عرفت مصطفى سعيد على حقيقته ، وعرفت كيف تعامله . وكانت قاعدتها بسيطة ، لكنها ناجحة : زدْ حرماناً يزدد ارتباطا ؛ عِدْ ولا تمنح ، أو ــ إذا منحت ــ فامنح بحساب دقيق ! فما الذى يربطها هى به ؟ ما الذى جعلها تطارده هذه المطاردة كلها ، حتى تتزوجه ؟ ولماذا تزوجته أصلا ؟

هل تزوجته طمعاً فى رجولته ــ أو بهيميته ، لا فرق ! ــ التى جذبت الأخريات جميعا إليه ؟ ربما ، فلا يستطيع أحد أن يقطع وإلا ستبرز أسئلة من قبيل : ولماذا ــ إذن ــ دأبت على إهانة هذه الرجولة بانتظام وإصرار غريبين ، ولم تستسلم له أبداً ، فظلت لحظات النشوة « نادرة » ؟

لقد وجدت « جين موريس » فى مصطفى سعيد ضالتها ؛ رجلا عنيف الرجولة ، « ثوراً متوحشاً » ، إذا أُعطى فى سهولة ويسر عاف ما أُعطى ، وإذا مُنع تمسّك . ووجدت فيه هذا العنفوان الذى تحتاج إليه لإثارة الحرب المستعرة ؛ لأنها « تحب منظر العنف » ، بل تمارسه ، وهو ــ فى الوقت نفسه ــ سهل القياد . وفوق هذا كله ، فمصطفى سعيد سيصبح مِلْكاً لها ، عبداً تنفذ به ما تشاء ؛ إنها شهوة التملّك ، من جهة ، وشهوة العنف من جهة أخرى .

إنها شخصية تبدو شاذة فى حبها للعنف ؛ تمارسه وتسعد برؤيته ، بل كانت تسعى إليه حتى الموت ؛ فكان عشقها المخلص للعنف والموت ، أو ــ لنَقُل ــ للعنف ولو أدى إلى الموت !

يحكى مصطفى سعيد كيف قتلها :

« ورأيت وجهها تعلوه حمرة ، وجفنيها ينكسران كأنها أصبحت غير قادرة على السيطرة عليهما . رفعت الخنجر ببطء فتابعتْ حدّه بعينيها . واتسعت حدقتا العينين فجأة وأضاء وجهها بنور خاطف كأنه لمع برق . لبثتْ تنظر إلى حدّ الخنجر بخليط من الدهشة والخوف والشبق

وضعت حدّ الخنجر بين نهديها ، وشَبَكت هى رجلها حول ظهرى . ضغطت ببطء . ببطء . فتحتْ عينيها . أىّ نشوة فى هذه العيون . وبدت لى أجمل من كل شىء فى الوجود . قالت بألم : يا حبيبى . ظننت أنك لن تفعل هذا أبدا . كدت أيأس منك » (ص ١٦٦-١٦٧)

وقد أرادت أن تكمل الدائرة ، فأخذت تدعوه أن « يصحبها » ؛ « وأخذت أدعك صدرها بصدرى [والخنجر بينهما] وهى تصرخ متوسلة : تعال معى . تعال . لا تدعنى أذهب وحدى » (١٦٧) . لكنه لم يفعل ، آملاً أن يقوم غيره بما أخفق هو فيه ؛ فتمنى أن يحكم بإعدامه ، لكنهم حبكوا « المؤامرة » حوله وحكموا بسجنه !

• • •

فماذا يمثّل مصطفى سعيد فى « موسم الهجرة إلى الشمال » ؟

إن الجانب الذى حلّلناه من مصطفى سعيد ــ حتى الآن ــ هو جانبه الإنسانى : حرمانه ، وانقطاع جذوره ، وذكاؤه وتفوقه . إن القارىء « يوشك » أن يقول ــ فى لحظة ما ــ إن هذه الشخصية شخصية شاذة ، لا تمثل إلا نفسها ؛ تفتحت رغباته فى أوربا ، بعد أن شرب ثقافتها وتشبّع منها ، حتى وهو فى بلده ، وفى القاهرة ، ثم فى لندن ، وقد وجد حرية ممارسة هذه الرغبات ، دون جهد إلا فى الكذب والخداع ، وهو بارع فى اختراعها ؛ فأخذ يمارس هذه الرغائب ما شاءت له الممارسة ، مجنداً لها حتى تراث المنطقة التى أتى منها .

لقد قلنا « يوشك » لأننا لا نلبث أن نكتشف أن ما فعله مصطفى سعيد ليس غريبا على إطاره الحضارى فى السودان ــ والمنطقة كلها ، للأسف ! ــ الذى يرى فى الجنس وحده مقياساً لا يختلّ لرجولة الرجل وأنوثة المرأة معا . (راجع الفصل الخامس من الرواية كله) . ومن ثَمّ تولدت فى رأس مصطفى سعيد فكرة « الغزو » واختار أرض المعركة فى أوربا !

كان هذا ما يملأ رأس مصطفى سعيد ، أما الهدف الأساسى من

ذهابه إلى أوربا فقد غاب عن ذهنه وروحه تماما . لقد شرب العلم الأوربي ، بل الثقافة الأوربية كلها ، ولكنه لم يسأل نفسه أبداً : لماذا تعلمت ؟ ولماذا أُرسلت إلى أوربا ؟ كانت بلده غائبة ، وكان شعبه ، ومستقبل هذا الشعب ، وما يمكن أن يفيده به ــ كان هذا كله غائبا . ولم يكن بلده ، ولون بشرته ، بل عقله نفسه ، كما أشرنا غير مرة ، إلا « زينة » و « ديكوراً » وحقلا من الأكاذيب والأوهام يمارس من خلالها رغائبه .

ويبدو أن هذا نفسه ما كان مخطَّطاً له ؛ فقد تبنّاه الإنجليز من وقت أن كان فى المدرسة الأوليّة فى السودان . فأحد زملاء طفولته يروى عنه « كان المدرسون يكلموننا بلهجة ويكلمونه هو بلهجة أخرى » (ص ٥٥) ، وأنهم كانوا يطلقون عليه « الإنجليزى الأسود » . وقد ساعد هو نفسه على هذا : « كان منعزلاً ومتعاليا ، يقضى أوقات فراغه وحده ، إما فى القراءة أو فى المشى مسافات طويلة » . ثم أرسلوه بعد ذلك إلى القاهرة ثم إلى لندن .

هذا التبنّى كان لابد أن يزيده انعزالا ، حتى عن زملاء المدرسة ؛ إذ كانت النظرة السائدة أن الإنجليز لا يحتضنون إلا أراذل القوم : « احتضنوا أرذال الناس . أرذال الناس هم الذين تبوأوا المراكز الضخمة أيام الإنكليز . كنا واثقين أن مصطفى سعيد سيصير له شأن يذكر . . . . الناس الذين ليس لهم أصل ، هم الذين تبوأوا أعلى المراتب أيام الإنكليز » . (ص ٥٧) .

بل إن المجتمع الإنجليزى نفسه احتضنه أيضا ليجعل منه واجهة لتحرره :

« كان يبدو واجهة يعرضها أفراد الطبقة الأرستقراطية الذين كانوا فى العشرينات وأوائل الثلاثينات يتظاهرون بالتحرر . ويقال إنه كان صديقا للورد فلان ولورد علاّن . وكان أيضا من الأثيرين عند اليسار الإنكليزى . . . كأنهم أرادوا أن يقولوا : انظروا كم نحن متسامحون ومتحررون ! هذا الأفريقى كأنه واحد منا ! إنه تزوج ابنتنا ويعمل معنا على قدم المساواة . هذا النوع من الأوربيين لا يقل شراً ، لو تدرون ، عن المجانين الذين يؤمنون بتفوق الرجل الأبيض فى جنوبى أفريقيا وفى الولايات الجنوبية من الولايات المتحدة . نفس الطاقة العاطفية المتطرفة ، تتجه إلى أقصى اليمين أو أقصى اليسار . . » (.ص ٦٢)

لا يستطيع أحد أن يدّعى أن مصطفى سعيد كان واعيا بهذا كله ، أو ــ كما شاع عنه ــ أنه كان « عميلا » للإنجليز يساعدهم على تنفيذ مخططاتهم فى الشرق وأفريقيا ، لكنه تصرف دون « وعى » واضح بطبيعة ذاته ، وبطبيعة « المهمة » التى كان عليه أن يقوم بها : « لو أنه فقط تفرغ للعلم لوجد أصدقاء حقيقيين من جميع الأجناس ، ولكنتم قد سمعتم به هنا . كان قطعا سيعود وينفع بعلمه هذا البلد الذى تتحكم فيه الخرافات . . . » (ص ٦٢) . لكنه لم يكن متفرغا لعلمه ، ولم يكن مدركا لما ينبغى عليه أن يعمله بعلمه ، وغير واع بطبيعة ما عليه من التزام تجاه أمته وشعبه .

لقد أسلم مصطفى سعيد نفسه للحضارة الأوربية ، وللمجتمع الأوربى ، « فكسرا قلبه » ، وغيّباه عن نفسه ووعيه : « مصطفى سعيد يا حضرات المحلّفين إنسان نبيل ، استوعب عقله حضارة الغرب ، لكنها حطمت قلبه . . . » (ص ٣٦) . حطمت قلبه لأنه أسلم نفسه لها ، أو هو ــ فى الحقيقة ــ أسلم نفسه لوجهها المظلم الكئيب ، فأورثته الظلام والكآبة ، بالرغم مما يبدو ــ أو ما كان ينبغى أن يكون عليه من سعادة التفوق العلمى والعلاقات النسائية !

« إن القاضى قبل أن يصدر عليه الحكم فى الأولدبيلى قال له : إنك يا مستر مصطفى سعيد ، رغم تفوقك العلمى ، رجل غبىّ . إن فى تكوينك الروحى بقعة مظلمة ، لذلك فإنك قد بددت أنبل طاقة يمنحها الله للناس : طاقة الحب » . (ص ٥٨)

طاقة الحب التى كان يمكن لها أن تجعل من مصطفى سعيد شيئا آخر ؛ فقد كان بإمكانها أن تدفع حياته وعلمه وسلوكه إلى هدف محدد ، أو شبه محدد ، يسعى إليه أو يسلك على هدى منه ، فيعود عليه بالخير ، وعلى شعبه الذى كان ــ وإن لم يره أو يسمع به ــ ينتظر عودته وعودة أمثاله ؛ و « كان قطعا سيعود وينفع بعلمه هذا البلد الذى تتحكم فيه الخرافات » . ولكنه حين عاد ــ أخيرا ــ عاد محطما لا يصلح لشىء ؛ بل إنه لمدهش أن نراه تزوج وأنجب وأفلح أرضا !

إن مصطفى سعيد بقدر ما هو شخصية حيّة ونامية فى الرواية ، فهو أيضا « نموذج حىّ » لهؤلاء الذين ذابوا فى حضارة الغرب ، وأسلموا أنفسهم لها ، غائبين عن الوعى ، فاقدين الروح النقدية المبنية على أساس استيعابهم ــ أصلا ــ لقدرات شعبهم وإمكاناته ، بما يتيح لهم أن ينفذوا إلى جوهر حضارتهم الأصلية ، وإلى جوهر الحضارة الغربية معا ، فيعرفون ماذا ينبغى أن يأخذوا وماذا ينبغى أن يتركوا ؛ بمعنى إجراء حوار إيجابى مع هذه الحضارة . وهذا ما لم يفعله مصطفى سعيد ؛ فقد استسلم منذ الوهلة الأولى ، استسلم لحضارة ليست له ، واستوعبها بعقله ، فحطمت قلبه ؛ لأنها استنفدت طاقاته الإيجابية وقواه الفاعلة ، فكانت النتيجة الطبيعية أنه لم يستفد من هذه الحضارة شيئا ، حتى ما يمكن أن يُعدّ أبدع ما فيها ، الفن والفكر ، لم يخالط قلب مصطفى سعيد ولم يؤثر فيه ، بل ظل ــ ككل تراث آخر ــ مجرد « زينة » و « ديكور » :

ثلاثون عاما . كان شجر الصفصاف يبيضّ ويخضرّ ويصفرّ فى الحدائق ، وطير الوقواق يُغنى للربيع كل عام . ثلاثون عاما وقاعة ألبرت تغص كل ليلة بعشاق بيتهوفن وباخ ، والمطابع تخرج آلاف الكتب فى الفنّ والفكر . مسرحيات برنارد شو تمثّل فى الرويال كورت والهيماركت . كانت إيدث ستول تغرّد بالشعر ، ومسرح البرنس أف ويلز يفيض بالشباب والألق . البحر فى مدّه وجزره فى بورتمث وبرايتن ، ومنطقة البحيرات تزدهى عاماً بعد عام . الجزيرة مثل لحن عذب ، سعيد حزين ، فى تحوّل سرابىّ مع تحوّل الفصول . ثلاثون عاماً وأنا جزء من هذا كله ، أعيش فيه ، ولا أحسّ جماله الحقيقىّ ،

ولا يعنيني منه إلا ما يملأ فراشي كل ليلة .
(ص ٣٩-٤٠)

ولا يخدعنّا أنه لاذ ـــ فى النهاية ـــ بوطنه ، وبالأرض يفلحها ، ويتزوج ، وينجب . فقد عاد إلى هذا كله محطماً ، ليس فيه من قواه الإيجابية الفاعلة المؤثرة على مسيرة وطنه وشعبه شيء ، أو هو قد عاد ليحكى حكايته ويقيم لها ضريحا .

لقد تسربت جراثيم الحضارة الأوربية إلى نفسه وانتهى أمره ، حتى وهو يعيش بين قومه وفى وطنه ، وظلّ النداء يتردد قويّاً فى أذنه :

. . لا جدوى من خداع النفس . **ذلك النداء البعيد ما يزال يتردد فى أذنى** . وقد ظننت أن حياتى وزواجى هنا سيسكتانه . ولكن لعلّى خلقت هكذا ، مهما يكن معنى هذا ، لا أدرى : إننى **أعرف بعقلى ما يجب فعله** ، الأمر الذى جرّبته فى هذه القرية ، مع هؤلاء القوم السعداء . **ولكن أشياء مبهمة فى روحى وفى دمى تدفعنى إلى مناطق بعيدة تتراءى لى ولا يمكن تجاهلها** . واحسرتى إذا نشأ وَلَداى ، أحدهما أو كلاهما ، وفيهما جرثومة هذه العدوى ، **عدوى الرحيل** . (ص ٧٠ ـــ ٧١)

لقد كان سواءً أن يعود مصطفى سعيد أو لا يعود ؛ لأن عودته لم تُفده ولم تُفِدْ غيره ؛ فيصبح سواءً أيضا أن يكون مصطفى سعيد قد مات أو انتحر ؛ لأنها ـــ على أية حال ـــ لم تكن النهاية التى يريدها أو يتوقعها :

إنما ، هل هى فعلاً النهاية التى كان يبحث عنها ؟ لعلّه كان يريدها فى الشمال ، الشمال الأقصى ، فى ليلة جليدية عاصفة ، تحت سماء لا نجوم لها ، بين قوم لا يعنيهم أمره . نهاية الغزاة الفاتحين .
(ص ٧١)

٢ ـــ ٣

هذه الشخصية ، شخصية مصطفى سعيد فى علاقتها بأوربا ، تقابلها شخصية مبعوث آخر إلى أوربا ، هى شخصية « الراوى » ، ونظرته إلى كل من أوربا وقومه ، وإلى « العلاقة » أو « الصراع » بينهما ، فى الماضى والحاضر ، وما ينبغى أن يكون عليه فى المستقبل .

والقارىء لا يعرف من تفاصيل رحلة الراوى إلى أوربا إلا أنه قضى سبع سنوات يدرس للدكتوراه فى حياة شاعر إنجليزى . ولكن الذى يراه القارىء على طول الرواية هو « نتيجة » هذه الرحلة بعد عودته ؛ النظرة التى يرى بها طرفى « العلاقة » أو « الصراع » بين حضارتين ، والتى يرى بها هذه العلاقة وهذا الصراع أيضاً .

إن أول كلمات الراوى فى الرواية صيحات الفرح والدفء والسعادة بالعودة إلى الأحضان التى طالما جلده الشوق إليها ، سبعة أعوام طوال : « سبعة أعوام وأنا أحنّ إليهم وأحلم بهم » ؛ إنهم أهله وقومه الذين لم يكونوا يقلّون عن شوقه شوقاً « فرحوا بى وضجّوا حولى » ، فكأنما يذوب فى داخله ثلج الشمال القارس ، ثلج الغربة ، والشوق ، والحلم الذى لا يتحقّق : « ولم يمض وقت طويل حتى **أحسست كأن ثلجاً يذوب فى دخيلتى** ، فكأننى مقرور طلعت عليه الشمس . **ذاك دفء الحياة فى العشيرة** ، فقدته زماناً فى بلاد « تموت من البرد حيتانها » . . . » . (ص ٥) .

ولم يكن حنينه إلى الناس والأهل وحدهم ، بل كان أيضاً حنيناً إلى الطبيعة ، إلى الجذور :

ذاك لعمرى صوت أعرفه ، له فى بلدنا وشوشة مرحة . صوت الريح وهى تمرّ بالنخيل غيره وهى تمرّ بحقول القمح . وسمعت هديل القمرى ، ونظرت خلال النافذة إلى النخلة القائمة فى فناء دارنا ، فعلمت أن الحياة لا تزال بخير ، أنظر إلى جذعها القوى المعتدل ، وإلى عروقها الضاربة فى الأرض ، وإلى الجريد الأخضر المتهدل فوق هامتها **فأحسّ بالطمأنينة . أحسّ أننى لست ريشة فى مهب الريح ، ولكننى مثل تلك النخلة ، مخلوق له أصل ، له جذور ، له هدف .** (ص ٥ - ٦)

إن العودة ـــ عند الراوى ـــ تعنى الكثير ، بالرغم من غربة السنوات السبع ؛ تعنى ناساً ، وأهلاً ، وأرضاً ، بل شجراً بعيّنه ، وطيوراً ألف سماع هديلها ، بل تعنى أيضاً عادات ألفها وأحبّها ، حُرم منها فترة ، وها هو يعود إليها سعيداً ، نشوان ؛ مهما تكن بساطة مظهرها :

وجاءت أمى تحمل الشاى . وفرغ أبى من صلاته وأوراده فجاء . وجاءت أختى وجاء أخواى . وجلسنا نشرب الشاى ونتحدث ، **شأننا منذ تفتحت عيناى على الحياة . نعم ، الحياة طيبة ، والدنيا كحالها لم تتغيّر .** (ص ٦)

إنها ـــ فى كلمة ـــ العودة إلى الجذور ، التى يستشعر معها الإنسان الطمأنينة والهدوء ، يشعر معها أنه « ليس ريشة فى مهب الريح » ، وأنه « مخلوق له أصل ، له جذور ، له هدف » . وهذا كله ما افتقده مصطفى سعيد ؛ فضاع !

وهذه العودة نفسها هى التى فتحت مسامّ نفسه للحياة كلها ، وخلّفت فى نفسه رغبة عارمة فى الغبّ من الحياة ما وسعته القدرة والطاقة ، والعطاء الذى لا تحدّه حدود :

. . وكانت تخطر فى ذهنى أحياناً أفكار غريبة . كنت أفكر ، وأنا أرى الشاطىء يضيق فى مكان ، ويتسع فى مكان آخر ، أن ذلك شأن الحياة ، تعطى بيد وتأخذ باليد الأخرى . لكن لعلنى أدركت ذلك فيما بعد . أنا الآن ، على أى حال ، أدرك هذه الحكمة ، **لكن بذهنى فقط ، إذ إن عضلاتى تحت جلدى مرنة مطواعة ، وقلبى متفائل . إننى أريد أن آخذ حقّى من الحياة عنوة ، أريد أن أعطى بسخاء ، أريد أن يفيض الحبّ من قلبى فينبع ويثمر . ثمة آفاق كثيرة لابدّ أن تُزار ، ثمة ثمار يجب أن تُقطف ، كتب كثيرة تُقرأ** ، وصفحات بيضاء فى

سجل العمر ، سأكتب فيها جُملاً واضحة بخطّ جرىء .

(ص ٨ - ٩)

أسمع طائراً يغرّد ، أو كلباً ينبح ، أو صوت فأس فى الحطب ـ وأحسّ بالاستقرار . أحسّ أننى مهمّ ، وأننى مستمرّ ، ومتكامل . « لا . . لست أنا الحجر يلقى فى الماء ، لكننى البذرة تبذر فى الحقل » .

(ص ٩)

بل هو يكشف أن قريته وأهله وقومه جميعا فى الحقيقة لم يغادروا نفسه أبداً ، وكانت قريته ـ الحقيقة والرمز معا ـ تملؤه وهو فى غربته :

كنت أطوى ضلوعى على هذه القرية الصغيرة ، أراها بعين خيالى أينما التفت . أحيانا فى أشهر الصيف فى لندن ، أثر هطلة مطر ، كنت أشمّ رائحتها . فى لحظات خاطفة قبيل مغيب الشمس ، كنت أراها فى أخريات الليل ، كانت الأصوات الأجنبية تصل إلى أذنى كأنها أصوات أهلى هنا . **أنا ، لابدّ من هذه الطيور التى لا تعيش إلاّ فى بقعة واحدة من العالم** . . . الوجوه هناك كنت أتخيّلها قمحية أو سوداء ، فتبدو وجوهاً لقوم أعرفهم . (ص ٥٣)

هذا الارتباط الذى لا ينفصم ، حتى فى أثناء الغربة ، هو الذى يجعل قريته وقومه فى داخل نفسه لا يخرجون ، بل يجعل الأجانب ، وأصواتهم لهم ملامح قومه وأصواتهم !

وهذا الارتباط أيضاً هو الذى يملؤه ـ كما أشرنا ـ تفتحاً للحياة ، ورغبة فى العطاء غير المحدود ، كما أنه هو ـ لا الغرور ! ـ الذى يجعله فى ردوده ـ التى لا يعلنها ـ على مصطفى سعيد ممتلئاً زهواً ، وشعوراً بالفخر والانتصار :

ـ لاغرو ، فقد كنت أعُدّ نفسى زينة الشاب فى البلد .

ـ يقول لى : ماذا تسمونها ؟ لم يعجبنى ذلك ، فقد كنت أحسب أن الملايين العشرة فى القطر كله سمعوا بانتصارى .

ـ « العفو » ـ هكذا قلت ، لكننى ، والحق يقال ، كنت تلك الأيام مزهواً بنفسى ، حسن الظنّ بها .

ـ . . . فقلت له ، وأنا أتصنع التواضع ، . . .

ـ . . وأغتظت ، لا أخفى عليكم أننى اغتظت ، حين ضحك الرجل ملء وجهه . . .

(ص ١٢ - ١٣)

إن الرواى يشعر بأنه قام فى الخارج بما يجب عليه فى هذه المرحلة ، أن يتعلم ويتقن ما تعلم ؛ لقد أخذ وأحسن الأخذ ، وها هو قادم يريد أن يعطى ويعطى ، لا يكفّ عن العطاء ، وهذا ما يملؤه زهواً وفخراً وإحساساً بالانتصار ، لا الغرور ، كما قد يتبادر إلى الذهن لأول وهلة . وهذا أيضاً ما يجعله ينظر إلى أهله وقومه « كما هم » بحسناتهم وسوءاتهم . بخيرهم وشرّهم ، وهو ما يجعله أيضا ينظر إلى مصطفى سعيد فى حجمه الحقيقى ؛ لا يجعل منه أسطورة خيانة وغنى ـ كما جعله الموظفون من زملاء طفولته وآخرون ـ ولا أسطورة خلود ـ كما فعل محجوب حين يشبّه مصطفى سعيد بنبى الله الخضر ! بل هو يراه ـ فى أكثر الأحيان ـ أكذوبة ، محض أكذوبة أو وهم !

والراوى فى رؤيته للأوربيين يؤكد على الجانب الإنسانى ، أو قُلْ البشرى منهم ؛ فهم « مثلنا » يكررها على الناس دائماً :

دهشوا حين قلت لهم إن الأوربيين ، إذا استثنينا فوارق ضئيلة ، **مثلنا تماما** ، يتزوجون ويربّون أولادهم حسب التقاليد والأصول ، ولهم أخلاق حسنة ، وهم عموماً قوم طيبون .
وسألنى محجوب : هل بينهم مزارعون ؟
وقلت له : نعم بينهم مزارعون وبينهم كل شىء . منهم العامل والطبيب والمزارع والمعلم ، **مثلنا تماما** .
وآثرت ألا أقول بقية ما خطر على بالى : **مثلنا تماما** . يولدون ويموتون ، وفى الرحلة من المهد إلى اللحد يحلمون أحلاماً ، بعضها يصدق وبعضها يخيب . . . (ص ٧)

وواضح تماماً أن « المماثلة » التى يؤكد عليها الراوى ـ هنا ـ يمكن أن نطلق عليها « المماثلة البشرية » ؛ مماثلة الميلاد والموت ، وما بينهما من أحلام ـ فردية ـ بعضها يصدق وبعضها يخيب ، وامتهان كل مجموعة منهم عملاً محدّداً ، من الطب إلى الزراعة إلى الصناعة أو التجارة . . الخ . وواضح أنه يؤكد للناس ـ وربما لنفسه أولاً ! ـ على هذه « المماثلة » تخلصاً من عقد النقص أو الاضطهاد التى ما تزال مسيطرة على كثيرين من الشعوب التى كانت مستعمرات أوربية . ولكن هذا التأكيد ـ كما سنرى بعد ـ يطمس معالم الطريق أمام الذين يريدون أن يضعوا أيديهم على « مفتاح » محدد لـ « روح الحضارة الأوربية » . لكنه ـ على أية حال ـ يكتفى بهذا التأكيد على مماثلة الإنسان الأوربى للإنسان العربى أو الأفريقى أو للبشر فى كل مكان ، فحسب ـ وهى نظرة ـ كما سنرى أيضاً ـ فيها كثير من السلبية ، والمصالحة « على دَخَل » مع هذه الحضارة . وليس هذا حلاً ، وإن يكن شائعاً ؛ لأن الصراع قائم شئنا هذا أم أبينا ، والغزو ـ أيا كان شكله ـ لم يهدأ ، وتجاهلنا له لن يحلّ المشكلة ، كما لن يحلها غزونا ـ أو غزو مثقفينا ! ـ لأوربا على شاكلة غزو مصطفى سعيد لها !

وهذه السلبية جزء واضح من التكوين الشخصى للرواى ؛ فحين قضى مصطفى سعيد ـ موتاً أو انتحاراً ـ وترك ولديه تحت وصايته وطلب « ودّ الريس » ـ ذى السبعين عاماً ـ الزواج من حسنة ، أرملة مصطفى سعيد ، لم يفعل الراوى شيئاً سوى الغيظ ! بالرغم من أنه يعلم أن فارق السن بينهما حوالى أربعين عاماً ، وأنها ترفضه رفضاً قاطعاً ، وقالت له صراحة : « بعد مصطفى سعيد لا أدخل على رجل » ، وقالت له أيضا : « إذا أجبرونى على الزواج ، فإننى سأقتله وأقتل نفسى » (ص ٩٩) .

وفى أثناء حواره معها يكرّر أكثر من مرّة السكوت وانعدام الحركة ، دلالة على عجزه ــ الإرادى أو غير الإرادى ــ عن عمل شىء :

ــ . . لكنى الآن أسمع صوتاً واحداً فقط ، صوت بكائها الممض . ولم أفعل شيئاً . جلست حيث أنا بلا حراك وتركتها تبكى وحدها لليل حتى سكتت . ــ وفكرت فى عدة أشياء أقولها ، ولكننى ما لبث أن سمعت المؤذن ينادى : « الله أكبر ــ الله أكبر » لصلاه العشاء ، فوقفتُ هى أيضا ، وخرجتُ دون أن أقول شيئاً . (ص ٩٨ - ٩٩)

بل إن محجوبا ، صديقه ، يقولها له صراحة إبان مشكلة « ودّ الريس » معها : « لماذا لا تتزوجها أنت ؟ » فيكون ردّه : « لا شك أنك تمزح » ؛ فيوضح محجوب : « جدّ . لماذا لا تتزوجها ؟ أنا متأكد أنها ستقبل . أنت الوصى على الولدين ، وبالأحرى أن تتمّ الموضوع وتصبح أبا » . ولا شك أن حجة محجوب ــ الذى يصفه الراوى ردّاً على الكلام الأخير بالجنون ــ حجة قوية ، تستطيع أن تنقذ الجميع من هذا الموقف الحرج ، لكنه يكتفى ــ مرة أخرى ــ بالسكوت ، بل هو يعترف ـ بعد انتهاء المشكلة ـ بأنه يحب حسنة !

مع هذا الحب الذى يعترف به الراوى ، يترك بلدته وحسنة والجو المشتعل بالغضب والعنجهية ويسافر إلى عمله فى الخرطوم ، فى الوقت الذى جاءت فيه حسنة بنفسها إلى أبيه وقالت له بوضوح وصراحة : « قولوا له يتزوجنى » ، فلما لم تلق ردّاً إيجابياً ودفعوها عنوة إلى الزواج قتلت الزوج ونفسها .

والراوى يلقى مسئولية هذا كله على القائمين فى البلد ؛ فيصيح فى محجوب : « يقال أو لا يقال ، إنه حدث . حدث أمام أعينكم ولم تفعلوا شيئاً . وأنت . أنت زعيم ورئيس فى البلد ولم تفعل شيئاً » . ولكن محجوب يردّ فى حدّة أشدّ : « ماذا نفعل ؟ لماذا لم تفعل أنت ؟ لماذا لم تتزوجها ؟ فقط تفلح فى الكلام ؟ المرأة هى التى تجرأت وقالت . عشنا ورأينا النساء تخطب الرجال » . (ص ١٣٢ - ١٣٣) .

وقد كان عرضها لمحجوب أكثر إغراء ؛ فقد قالت له ــ كما يحكى محجوب : « . . قالت تخلصها [أى الراوى] من ودّ الريس وزحمة الخطّاب . فقط تعقد عليها . لا تريد منك شيئاً . قالت يتركنى مع ولدىّ ، لا أريد منه قليلاً ولا كثيراً . . » (ص ١٣٣) . ومع هذا لم يفعل هو ، ولا فعلوا هم شيئاً ، وتركوها فريسة لودّ الريس ولنفسها ؛ فكانت الضحيّة .

ولم تقف سلبية الراوى عند هذا الموضوع ، وإنما جاوزته إلى وضعه الوظيفى فى علاقته بقومه وبالبلد الذى ولد فيه وعاش وما يزال يتردد عليه . فحين يقارن محجوب بين وضع كل واحد منهما قائلاً : « لكن انظر أين أنت الآن وأين أنا . أنت صرْتَ موظفاً كبيراً فى الحكومة وأنا مزارع فى هذه البلدة المقطوعة » . وأقول له بإعجاب حقيقى : « أنت الذى نجحت لا أنا ، لأنك تؤثّر على الحياة الحقيقية فى القطر . أما نحن فموظفون لا نقدّم ولا نؤخر . . » (ص١٠١ - ١٠٢) . وفى مرّة أخرى يدور الحوار بينهما حول التغيير ؛ فيقول لصاحبه : « الموظفون أمثالى لا يستطيعون أن يغيّروا شيئاً . إذا قال سادتنا افعلوا كذا فعلنا . . » (١٢٣) .

إنه نموذج للوجه الآخر للقضية ؛ قضية التقدم فى هذه المنطقة ، والفئة المنوط بها أن ترود هذا التقدم وترعاه . لقد عاد بعلمه حقاً من أوربا ، ولم يضع ضياع مصطفى سعيد ، ولكن لينضمّ إلى جيوش الموظفين ، الذين همّهم الأول الأمن والسكينة ، أو الغنى والسلطة ، فى ظل حكومات ترعى ــ من حيث تدرى أو لا تدرى ــ التخلّف والأنانية :

. . لن يصدّق [محجوب] أن سادة أفريقيا الجدد ، ملس الوجوه ، أفواههم كأفواه الذئاب ، تلمع فى أيديهم ختم [كذا ! يعنى خواتم أو خواتيم] من الحجارة الثمينة ، وتفوح نواصيهم برائحة العطر ، فى أزياء بيضاء وزرقاء وسوداء وخضراء من الموهير الفاخر والحرير الغالى تنزلق على أكتافهم كجلود القطط السيامية ، والأحذية تعكس أضواء الشمعدانات ، تصرّ صريرا على الرخام ــ لن يصدق محجوب أنهم تدارسوا تسعة أيام فى مصير التعليم فى أفريقيا فى « قاعة الاستقلال » التى بُنيت لهذا الغرض ، وكُلِّفت أكثر من مليون جنيه ، صَرْح من الحجر والأسمنت والرخام والزجاج ، مستديرة كاملة الاستدارة ، وُضع تصميمها فى لندن ، ردهاتها من رخام أبيض جُلب من إيطاليا ، وزجاج النوافذ ملوّن ، قطع صغيرة مصفوفة بمهارة فى شبكة من خشب التيك ، أرضية القاعة مفروشة بسجاجيد عجمية فاخرة ، والسقف على شكل قبّة مطلية بماء الذهب ، تتدلى من جوانبها شمعدانات كل واحد منها بحجم الجمل العظيم . المنصّة ــ حيث تعاقب وزراء التعليم فى أفريقيا طوال تسعة أيام ــ من رخام أحمر كالذى فى قبر نابليون فى الأنفاليد ، وسطحها أملس لّماع من خشب الأبنوس . على الحيطان لوحات زيتية ، وقبالة المدخل خريطة واسعة لأفريقيا من المرمر الملون ، كل قطر بلون . .

(ص ١٢٠ - ١٢١)

فهل يقدر الراوى على الخروج من هذه الحلقة المُحكمة حوله وحول الموظفين من أمثاله ، بالرغم من العلم الذى حصّله فى رحلته إلى أوربا ؟ لا نظنّ أنه يستطيع ، بهذه السلبية ، وهذا التسليم بقدر الوظيفة ، أن يفعل شيئاً .

ولعله وصل إلى هذه النتيجة ــ فى النهاية ــ بعد أن رأى سلبيته تنتهى بحُسنة بنت محمود ــ التى أحبّها ــ إلى هذه النتيجة ، هذه الجريمة البشعة ، وتنتهى به إلى هذا الوضع الذى يتساءل معه بإلحاح : « هل أنا نائم أم يقظان ؟ هل أنا حىّ أم ميت ؟ » (ص ١٦٩) . لقد ألقى نفسه ــ أخيراً ــ فى النهر ، كما فعل مصطفى سعيد ، ربما ، عارياً تماماً كما ولدته أمه ،

ومع ذلك كنت ما أزال ممسكاً بخيط رفيع واهن : الإحساس بأن الهدف أمامى لا تحتى ، وأننى يجب أن أتحرك إلى أمام لا إلى أسفل . ولكن الخيط وهن حتى كاد ينقطع ، ووصلت إلى نقطة أحسست فيها أن

قوى النهر فى القاع تشدّنى إليها . سرى الخدر فى ساقى وفى ذراعى ، اتسع البهو وتسارع تجاوب الأصداء . الآن . وفجأة ، وبقوة لا أدرى من أين جاءتنى ، رفعت قامتى فى الماء . سمعت دوىّ النهر وطقطقة مكنة الماء . تلفتُّ يمنة ويسرة فإذا أنا فى **منتصف الطريق بين الشمال والجنوب . لن أستطيع المضىّ ولن أستطيع العودة** . انقلبت على ظهرى وظللت ساكناً أحرّك ذراعىّ وساقىّ بصعوبة بالقدر الذى يبقينى طافياً على السطح . **كنت أحسّ بقوى النهر الهدّامة تشدّنى إلى أسفل وبالتيار يدفعنى إلى الشاطىء الجنوبىّ فى زاوية منحنية . لن أستطيع أن أحفظ توازنى مدّة طويلة . إن عاجلاً أو آجلاً ستشدّنى قوى النهر إلى القاع** . وفى حالة بين الحياة والموت رأيت أسراباً من القطا متجهة شمالاً . هل نحن فى موسم الشتاء أو الصيف ؟ **هل هى رحلة أم هجرة ؟ وأحسست أننى أستسلم لقوى النهر الهدّامة** . . (ص ١٦٩ - ١٧٠)

إنها مشاعر الضياع التى يعانيها الراوى ، وهو فى « منتصف الطريق بين الشمال والجنوب » ، فى غمرة الصراع مع « قوى النهر الهدّامة » التى « تجرّه إلى أسفل » ، والتى قد يرمى بها الكاتب ـ أو الراوى ـ إلى هذه البنية الاجتماعية المتخلّفة ، والنظام السياسىّ الذى يهدر طاقاته وطاقات شعبه فيما لا يفيد ، ويهدر ـ فى الوقت نفسه ـ طاقات الفرد الذاتية والعلمية ، بسلبه حرية الرأى والسلوك ؛ وهو السلب والإهدار الذى سلب حُسنة هناءتها وسلامها ثم حياتها ، أخيراً ، وسلب الراوى سكون نفسه و « سلامه مع العالم » الذى يعيش فيه ، وسلبه حبّه أيضاً ، وها هو يسلب الشعب مليوناً من الجنيهات لبناء « قاعة الاستقلال » (!) لبناء صرح لاستقبال مجموعة من الناس لا همّ لأفرادها إلا أنفسهم ، ثرواتهم وتخمتهم ولو على حساب الجياع !

فهل يرحل إلى « الشمال » ؟ لقد كانت ـ بالنسبة إليه ـ رحلة ، ولم تكن ـ كما فعل مصطفى سعيد ـ هجرة ، ولو تكرّرت ـ كما يفعل القطا ـ لكانت أيضاً رحلة ، مجرد رحلة ، يعود بعدها إلى بلده وقومه . لقد رأى « هجرة » مصطفى سعيد ، التى انتهت به إلى « الاستسلام لقوى النهر الهدّامة » ؛ فهل يكرّر التجربة نفسها ؟

ثم ساد السكون والظلام فترة لا أعلم طولها ، بعدها لمحت السماء تبعد وتقرب ، والشاطىء يعلو ويهبط . وأحسست فجأة برغبة جارفة إلى سيجارة . لم تكن مجرد رغبة . كانت جوعاً . كانت ظمأ . وقد كانت تلك لحظة اليقظة من الكابوس . استقرّت السماء ، واستقرّ الشاطىء ، وسمعت طقطقة مكنة الماء ، وأحسست ببرودة الماء فى جسمى . **كان ذهنى قد صفا حينئذ ، وتحدّدت علاقتى بالنهر . إننى طافٍ فوق الماء ولكننى لست جزءاً منه . فكّرت أننى إذا متّ فى تلك اللحظة فإننى أكون قد متّ كما وُلدت** ، دون إرادتى . طول حياتى لم أختر ولم أقرّر . **إننى أقرّر الآن أننى أختار الحياة . سأحيا لأنّ ثمّة أناساً قليلين أحبّ أن أبقى معهم أطول وقت ممكن ، ولأنّ علىّ واجبات يجب أن أؤديها . لا يعنينى إن كان للحياة معنى أو لم يكن لها معنى . إذا كنت لا أستطيع أن أغفر فسأحاول أن أنسى . سأحيا بالقوة والمكر** . وحركت قدمىّ وذراعىّ بصعوبة وعنف حتى صارت قامتى كلها فوق الماء . وبكل ما بقيت لى من طاقة صرخت ، وكأننى ممثل هزلى يصيح فى مسرح : « النجدة . النجدة » . (ص ١٧٠ - ١٧١)

إنه لم يستسلم ؛ لأن « ثمة أناساً قليلين أحبّ أن أبقى معهم أطول وقت ممكن ، ولأنّ علىّ واجبات يجب أن أؤديها » . واجبات لبلده وقومه ؛ وبخاصة أن علاقته « بالنهر » قد تحدّدت ؛ فهو « طاف فوقه » ولكنه « ليس جزءاً منه » ، إنه فى خضم المجتمع ولكنه ليس جزءاً من السائد والمألوف فيه ؛ ليس جزءاً من هذه النظم الفاسدة ، ولو أرادوا هم أن يجعلوا منه ترساً فى آلة النظام . لقد كان امتحاناً رهيباً للإرادة ، التى لم تختر فى حياتها ولم تقرر ، وها هى ـ أخيراً ـ تختار وتقرر ؛ تختار الحياة ، وتقرر التسلّح بالقوة والمكر .

٢ - ٤

حين ينقل الراوى رؤيته لأوربا وأهلها إلى قومه ، يؤكد دائماً على أنهم « مثلنا تماماً » ، كما أشرنا فى الفقرة السابقة . غير أن الراوى ، فى تأكيده على هذه « المماثلة » ، لا يكشف عن هويّة هذه « المماثلة » ، وهل هى مجرد « مماثلة بشرية » أو غير ذلك . والواضح أنه لا يعنى إلا هذه « المماثلة البشرية » ؛ فكلنا ـ هنا وهناك ـ بشر ، نولد ونموت ، وبين الميلاد والموت نعمل ونحلم ونحقق أحلاماً ونخسر أخرى ـ كما يقول الراوى . والدليل على هذا ـ بجانب هذا الحديث العام فى وصف هذه المماثلة ـ أن الراوى يكشف ـ بعدُ ـ عن وجوه من العُقد والمشكلات المتراكمة بين هذين الشعبين ، أو قُلْ بين هذين النمطين الحضاريين .

وهذه الدعوة إلى النظر إلى الأوربيين على أنهم « ليسوا مختلفين » (على الأقلّ نوعاً !) ، يبدو أنها محاولة من الراوى لحلّ عقدنا ـ عقد النقص والاضطهاد . . الخ ـ التى ننظر من خلالها إلى أوربا ، ونتعامل من خلالها مع الأوربيين ، كما يبدو أيضاً أنه يرى فيها ـ مع الكاتب ـ الحلّ الأمثل لفضّ الإشكال الأساسىّ فى عصرنا الحديث ، وأن المشكلة فى داخلنا وليست خارجنا :

« . . وكونهم جاءوا إلى ديارنا ، **لا أدرى لماذا** ، هل معنى ذلك أن نسمّم حاضرنا ومستقبلنا ؟ إنهم سيخرجون من بلادنا إن عاجلاً أو آجلاً ، كما خرج قوم كثيرون عبر التاريخ من بلاد كثيرة . سكك الحديد ، والبواخر ، والمستشفيات ، والمصانع ، والمدارس ستكون لنا ، **وسنتحدث لغتهم ، دون إحساس بالذنب ولا إحساس بالجميل . سنكون كما نحن ، قوم عاديون ، وإذا كنا أكاذيب ، فنحن أكاذيب من صنع أنفسنا** » . (ص ٥٣)

والسؤال ـ هنا ـ هو : ألا ندرى لماذا أتوا إلى ديارنا ؟ أم أن علينا

أن ننسى لماذا أتوا إلى ديارنا ، وماذا فعلوا بها ، والآثار المدمرة التى تركوها فيها ؟ إننا ينبغى — حقاً — أن نتخلص — بأسرع ما نستطيع — من عقدنا تجاههم ، وأن « نتحدث لغتهم ، دون إحساس بالذنب ولا إحساس بالجميل » ، ولكن ليس علينا أن ننسى التاريخ أو نتجاهله ، بل علينا أن نتعلم منه ؛ لأنه يكرّر نفسه كل يوم ، وإن يكن فى أشكال مختلفة ، سافرة أحياناً ، ومستترة أحياناً أخرى . والأهم من هذا أن تقابل هذه الدعوة بالاستجابة من الطرف الآخر ؛ من أوربا وقومها ؛ لأن الاستعمار وآثاره — أحدهما أو كلاهما — موجودان وإن لبسا أثواباً عصرية . لقد كفت الحضارة الأوربية — حقاً — عن الاستعمار العسكرىّ ، لكنها لم تستغن عن أشكال أخرى من الاستغلال والغزو ، الاقتصادىّ والثقافىّ ، بل تركت فى كل منطقة من مستعمراتها القديمة من المشكلات الجاهزة للتفجير فى أى وقت ما يتيح السيطرة للحضارة الأوربية ، سواء كان مركزها فى أوربا أو أمريكا ؛ وليست ببعيدة عنا مشكلات فلسطين ولبنان وجنوب السودان وجنوب أفريقيا ، والهند وباكستان ، ومشكلات الهند الصينية .. الخ . فهل نستطيع أن نقول — بعد هذا — إن « الاستعمار المستتر » أسطورة خلقناها لأنفسنا لنجعل من أوربا ضرورة لنا كالماء والهواء — كما يقول رتشارد ؟

حقاً — مرة أخرى — أننا نتحمل جانباً كبيراً من المسئولية عن هذا المستوى الحضارى — الاقتصادى والثقافى بل العسكرى أيضاً — الذى نعيش فيه ، بل نشارك الآخرين فى صنع مشكلاتنا ، أو تركها تتفاقم دون حلّ أو حتى الحيلولة دون تفاقمها ، لكننا — مع هذا كله — لا نتحمل المسئولية كلها فى كوننا « أكاذيب من صنع أنفسنا » ؛ فقد شاركت الحضارة الأوربية فى هذا — وما تزال — بقدر كبير .

إن التأكيد على المماثلة البشرية — وهى شىء مسلّم به ، وإن يكن الأوربيون أنفسهم عملوا طويلاً على نفيها ! — لا يفيد كثيراً فى وضع أيدينا على مفتاح محدّد لروح الحضارة الأوربية . فكلٌ من الذين يقلدون أوربا ويضيعون فيها — الضياع الذى بلغ مصطفى سعيد حدّه الأعلى — أو هؤلاء الذين تعتدل نظرتهم إليها ، مؤكدين — كالراوى — على ضرورة التمسك بالجذور ، والنظر إلى أوربا — أهلها بخاصة — فى إطار المماثلة البشرية — كلاهما لا يفيد شيئاً من هذا التأكيد على المماثلة ؛ لأنه لا يتعامل مع أوربا بوصفها فحسب مجموعة من البشر ، يمكن وصفهم بأنهم طيبون أخيار ، أو سيئون أشرار ، بل يتعامل مع أوربا بوصفها « حضارة » ، لها سماتها الخاصة ، وإنجازاتها فى مجال القوة والغنى المادى ، والتقدم العلمى ، والإبداع الفنى أيضاً ؛ فما الذى حقّق لها هذا « التقدم » ؟ وهل هو ناتج عن « سمات لاصقة » بالشخصية الأوربية لايفارقها ، ولا يستطيع غيرها تحقيقه ، إلا إذا « قلّدها » ، أوحتى لو قلدها ؟ أو هو ناتج « عقلية معينة » فى تفاعلها مع بيئة محدّدة ، فى إطار زمنى محدّد ؟ بمعنى هل « الحضارة الأوربية » مفهوم مطلق ، غير قابل للتكرار ؟ أو هى نتيجة تفاعل مجموعة من العوامل — البشرية والمادية — فى إطار زمنى مُوَاتٍ ، أتاحت لها طبيعة هذا النمط الحضارى الذى خلقته نفسه الانتشار والعالمية ؟ وهل هذا المفهوم للتقدم ، وهذا المنهج فيه أيضاً ، هما المفهوم والمنهج الوحيدان فى تحقيق التقدم ؟

إن المؤلف يكشف — فى حياة مصطفى سعيد — هذه العقد المتراكمة على الجانبين ؛ **فمصطفى سعيد لا ينسى أبداً أنهم استعمروا بلاده ، بل قارته ، وهم أيضاً لا ينسون أبداً أنه أسود وهم بيض ؛ أنه جنس وهم جنس آخر** . كان مصطفى يصوّر الوضع على أنه معركة ، أكثر من حربية ، من الجانبين :

> .. والمحلّفون أيضاً ، أشتات من الناس ، منهم العامل والطبيب والمزارع والمعلم والتاجر والحانوتى ، لا تجمع صلة بينى وبينهم ، **لو أننى طلبت استئجار غرفة فى بيت أحدهم فأغلب الظنّ أنه سيرفض ، وإذا جاءت ابنة أحدهم تقول له إننى سأتزوج هذا الرجل الأفريقى ، فسيحسّ حتماً بأن العالم ينهار تحت رجليه** . . . وأنا أحسّ تجاههم بنوع من التفوق ؛ فالاحتفال [يعنى المحاكمة] مقام أصلاً بسببى ، **وأنا فوق كلّ شىء مستعمر ، إننى الدخيل الذى يجب أن يبتّ فى أمره** . (ص ٩٧)

ومع الاعتراف بدونكيشوتيّة المعركة التى يخوضها — أو لنَقُل ، التى يتوهم مصطفى سعيد أنه يخوضها (فهو يشبّه نفسه — فى هذه الفقرة نفسها بكتشنر ، الفاتح ، يخوض معركة تاريخية : « نعم يا سادق ، إننى جئتكم غازياً فى عقر داركم . قطرة من السمّ الذى حقنتم به شرايين التاريخ » ص ٩٧ .) — مع الاعتراف بهذا ، فإن مصطفى سعيد — وإن أخطأ أرض المعركة الحقيقية التى يخوضها فى حانات لندن ومجتمعاتها وأخيراً فى محكمتها — يلتفت إلى الأبعاد التاريخية للمعركة الحقيقية التى تلبس فى كل عصر لبوساً جديداً يوائم روح العصر :

> إننى أسمع فى هذه المحكمة صليل سيوف الرومان فى قرطاجة ، وقعقعة سنابك خيل اللنبى وهى تطأ أرض القدس . البواخر مخرت عرض النيل أول مرّة تحمل المدافع لا الخبز ، وسكك الحديد أنشئت أصلاً لنقل الجنود . وقد أنشأوا المدارس ليعلمونا كيف نقول « نعم » بلغتهم . إنهم جلبوا إلينا جرثومة العنف الأوربى الأكبر الذى لم يشهد العالم مثيله من قبل فى السوم وفى فردان ، جرثومة مرض فتّاك أصابهم منذ أكثر من ألف عام .
>
> (ص ٩٧ - ٩٨)

والراوى نفسه يقول :

> الرجل الأبيض ، لمجرد أنه حكمنا فى حقبة من تاريخنا ، **سيظلّ أمداً طويلاً يحسّ نحونا بإحساس الاحتقار الذى يحسّه القوى تجاه الضعيف** .
>
> (ص ٦٣)

ولكنه لايلبث أن يعود — فى محاولة لتخفيف وقع الأمر على النفس ، على الذات التى قاست طويلاً — أن يعود ليعزف لحن التهوين :

> .. لكن مجيئهم ، هم أيضاً [يعنى الأوربيين المستعمرين] ، لم يكن مأساة كما نصوّر نحن ، ولا نعمة كما يصوّرون هم . كان **عملاً ميلودرامياً** سيتحول مع مرور الزمن إلى خرافة عظمى » . (ص ٦٣)

إنها ـــ مرّة أخرى ـــ محاولة التهوين من وضع الصراع ، ونسيان التاريخ أو تناسيه ، ليتحوّل الاستعمار ـــ السلب والنهب والدماء والإذلال والمشكلات التى لا تنتهى ـــ إلى « ميلودراما » ؛ الزمن كفيل بتحويلها إلى « خرافة عظمى » !

إن موقف الرواى من الحضارة الأوربية وأهلها موقف غير مطّرد وغير واضح . فهو يبدو ـ أحيانا ـ وكأنه يحاول إرساء دعائم « حوار حضارى » هادىء ، لا يقوم على العنف الذى أصابت « جرثومته » الحضارة الأوربية منذ ألف عام ، فأعْدَت به العالم والتاريخ . لكنه ينقل أيضا هذا الحوار بين الشاب السودانى المحاضر فى الجامعة والإنجليزى الذى يعمل فى وزارة المالية :

وسمعت منصور يقول لرتشارد : لقد نقلتم إلينا مرض اقتصادكم الرأسمالىّ . ماذا أعطيتمونا غير حفنة من الشركات الاستعمارية نزفت دماءنا وما تزال ؟ وقال له رتشارد : كل هذا يدلّ على أنكم لا تستطيعون الحياة بدوننا . كنتم تشكون من الاستعمار ، ولما خرجنا خلقتم أسطورة الاستعمار المستتر . يبدو أن وجودنا ، بشكل واضح أو مستتر ، ضرورىّ لكم كالماء والهواء .
ولم يكونا غاضبين . **كانا يقولان كلاماً مثل هذا ويضحكان** على مرمى حجر من خطّ الاستواء ، **تفصل بينهما هوّة** تاريخيّة ليس لها قرار .
(ص ٦٣ ـ ٦٤)

وكونهما لا يغضبان إذ يقولان « هذا الكلام » لا يحلّ المشكلة ؛ فهو نفسه يلتفت إلى أن « هوّة تاريخيّة ليس لها قرار » تفصل بين المتحدثيْن ، ولن يصل بينهما ألاّ يغضبا أو حتى أن يضحكا وهما يقولان « كلاماً مثل هذا » .

فالسؤال الذى كان ينبغى أن يطرح نفسه على الرواى هو تقييمه لهذا « الكلام » ، وهل يستطيع « مجرد الكلام » أن يصنع الجسر على « الهوّة » ـــ التى يعترف بوجودها ـــ ليصل بين الطرفين ؟ ثم أليس كلام منصور حقيقة ؟ وأليس كلام ريتشارد مغرضاً ؟ لقد أسهمت الحضارة الأوربية وما تزال بالنصيب الأوفر فى خلق المشكلات المزمنة ـــ السياسية والاقتصادية بل الاجتماعية ـــ التى نعانى منها ؛ لأن أهلها لم ينسوا أبداً الاستغلال والاستنزاف ، ولم يغيّروا رأيهم أبدا فى أن غناهم ينبغى أن يكون ثمنه معاناتنا ، ومعاناة العالم الثالث الذى نحن جزء منه ، وأن تقدمهم لابد أن يكون قربانه تأخرنا . وهم ـــ لهذا ـــ لا يكفّون عن استنزاف ثرواتنا ، عن طريق « حفنة من الشركات الاستعمارية » ، ولا يكفّون عن إثارة النزعات العدائية والعدوانية فى المنطقة استنزافاً لقواها ، ودفعاً لها إلى ترسانات الأسلحة التى تصنعها وتشكّل تجارتها العمود الفقرى لاقتصادياتها ، بل إنها لا تكفّ عن استنزاف الثروات البشرية فى هذه المنطقة ، من الأيدى العاملة ، حتى العلماء الأفذاذ فى مختلف مجالات العلم .

هل نحن مطالبون ـــ بعد هذا وأثناءه ـــ أن ننسى أنهم استعمروا أرضنا واستنزفوا ثرواتنا ؟ ولو فعلنا ؛ فماذا نفعل فيما يحدث فى الحاضر ؟ هل نتجاهله ، هو الآخر ؟ وهل لو فعلنا ـــ وما أغبانا لو فعلنا ! ـــ تتغير علاقات الحاضر بين الدول والجماعات ؟

إن هذه الرؤية الاستعمارية ـــ أيًّا كان ما تتزيّا به ـــ هى العائق الذى يحول دون هذا الحوار الحرّ ، الذى يمكن أن يكون مقدمة لتعاون حضارىّ مثمر ، وبناء ، وإيجابىّ ، لبناء « عالم جديد » نحلم به جميعا ، ولكن ينبغى أن نكون على وعى ـــ دائما ـــ بالمخاطر التى تحيط بهذا « الحلم المستحيل » !

والراوى يعزف ـــ على طول الرواية ـــ ألحان « الأصالة » ، و « الانغراس فى الجذور » ، و « رؤية الناس كما هم » فى وضعهم الحقيقى ، بإيجابياتهم وسلبياتهم ، بمحاسنهم ومعايبهم :

ـــ ذلك أبى وأولئك أعمامى وقد ربطوا حميرهم فى شجر الجميز . **لا يفصل ضباب بينى وبينهم هذه المرة . . . . إننى أراهم بعين واقعية .**
(ص ٦٧)

ـــ نحن بمقاييس العالم الصناعى الأوربىّ ، **فلاحون فقراء ، ولكننى حين أعانق جدى أحسّ بالغنى ، كأننى نغمة من دقّات قلب الكون نفسه** . إنه ليس شجرة سنديان شامخة وارفة الفروع فى أرض منّت عليها الطبيعة بالماء والخصب ، ولكنه كشجيرات السيال فى صحارى السودان ، سميكة اللحم حادة الأشواك ، **تقهر الموت لأنها لا تسرف فى الحياة** . وهذا وجه العجب . **إنه عاش أصلاً** ـ رغم الطاعون والمجاعات والحروب وفساد الحكام . .
(ص ٧٧)

ومن الواضح أنه يعزف هذه الألحان ممتلئاً بالإعجاب ، وليد الحبّ ، الذى يملأ نفسه لأهله وشعبه ووطنه . ولكنه ـ فى الوقت نفسه ـ يعى مواطن السمّ ، الذى حقن به الأوربيون شرايين الحياة فى بلادنا .

ولعل أبرز هذه المواطن وضوحاً هذا الصراع ، غير المعلن ، بين المواطن المنتج والموظف ؛ فقد كان الموظف أيام الاستعمار مُعَدًّا إعداداً علميًّا متواضعا ، ليكون ، فحسب ، مخلب قطّ لرئيسه الاستعمارى ؛ يدفعه الرئيس إلى إيقاع الضرر بمواطنيه ، ثم يتلقى هو شكاواهم ليحلّها ، فيكون فى نظر الناس ملاك الرحمة والعدل ، كما يحكى المأمور المتقاعد للراوى :

وعلى أيامنا ، كانت اللغة الإنجليزية هى مفتاح المستقبل ـ لا تقوم لأحد قائمة بدونها . كلية غوردون كانت مدرسة ابتدائية . **كانوا يعطوننا من العلم ما يكفى فقط لملء الوظائف الحكومية الصغرى** ـ أول ما تخرّجت ، اشتغلت محاسبا فى مركز الفاشر . وبعد جهد جهيد قبلوا أن أجلس لامتحان الإدارة . وقضيت ثلاثين عاما نائب مأمور . تصوّر ! وقبل أن أحال على المعاش بعامين اثنين فقط رقيت مأموراً .
كان مفتش المركز الإنجليزى إلَهاً يتصرف فى رقعة أكبر من الجزر البريطانية كلها ، يسكن فى قصر طويل عريض مملوء بالخدم ومحاط بالجند . **وكانوا يتصرفون كالآلهة . يسخروننا نحن الموظفين الصغار أولاد البلد لجلب العوائد** . ويتذمّر الناس

منا ويشكون إلى المفتش الإنكليزى . وكان المفتش الإنكليزى طبعاً هو الذى يغفر ويرحم . هكذا غرسوا فى قلوب الناس بغضنا ، نحن أبناء البلد ، وحبّهم هم المستعمرون الدخلاء .

(ص ٥٦ - ٥٧)

فالهدف كان إعداد موظف أدنى درجة ، ثقافيًا ، ومن ثَمّ يكون دائما أدنى مرتبة ، وظيفيًّا ، يتولاه ــ دائما ــ الشعور بالنقص والإحباط ، بل أحيانا الإعجاب ! أمام « سيّده » الأوربىّ . ولكن هؤلاء الموظفين أنفسهم يشعرون بوضع اجتماعىّ متميّز يخلق هوّة واسعة بينهم وبين مواطنيهم ، يزيدها إتساعاً أنهم كانوا مكلّفين دائما « بجلب العوائد » ليتلقوا تذمّر الناس وسخطهم . فإذا تقدم المستعمر « لينصف » الناس و« يعدل » بينهم ، فلابد أن تكون النتيجة غرس البغض والكراهية فى نفوس الناس للموظف الوطنى ، والحب والاحترام لرجل الاستعمار ، دون أن يتنبه لا الموظف ولا المواطن إلى هذا المأزق ، والذين يتنبهون كانوا - باستمرار - عاجزين عن الحلّ .

وحتى بعد انتهاء هذه الفترة الاستعمارية ، ظلّت هذه الفجوة بين المواطن والموظف على اتساعها ، ولم يستطع أى نظام سياسىّ أو اجتماعىّ - أن يسدّها حتى الآن ، بالرغم من التنظيمات السياسية « الشعبية » و« الديمقراطية » التى نقلناها عن أوربا - الشرقية أو الغربية . ربما لأن الناس لا يشعرون أنهم سادة الموقف ، أو أن النظام نظامهم ؛ فهم لم يبتكروا ، أو - على الأقل - لم يشاركوا فى الاختيار ، والأهم هو أن هناك - دائما - مَوَاطن فى هذه النظم - على اختلافها - تصطدم بعقائد هذه المنطقة وعاداتها ، تستدعى الرفض المبدئى من قطاع غير هيّن من الناس .

ويزيد الأمور سوءاً أن الوضع استمرّ كما كان فى العصر الاستعمارىّ ! فالموظف يمارس الخضوع لسيدته « الحكومة » ، ثم يمارس « سيادته » على المواطنين ؛ فكأن الناس استبدلوا بالسيادة الاستعمارية السيادة الحكومية « الوطنية » ، وضاعت بين السيادتين طاقات المواطنين وقدراتهم ، حتى لو شارك المواطن - بحقّ - فى التنظيمات « الشعبية » وأصبح عضواً فيها :

كان محجوب فى مثل سِنّى ، قضينا طفولتنا معا ، وكنا نجلس على درجين متلاصقين فى المدرسة الأوليّة . **وكان أذكى منى .** ولما انتهينا من مرحلة التعليم الأولىّ ، قال محجوب : هذا القدر من التعليم يكفى ، القراءة والكتابة والحساب . . . مضيت أنا فى ذلك السبيل [التعليم] ، **وتحوّل محجوب إلى طاقة فعّالة فى البلد** ؛ فهو اليوم رئيس للجنة المشروع الزراعىّ ، والجمعية التعاونية ، وهو عضو فى لجنة الشفخانة التى كادت تتمّ ، وهو على رأس كل وفد يقوم إلى مركز المديرية لرفع الظلامات . وحين جاء **الاستقلال أصبح محجوب من زعماء الحزب الوطنى الاشتراكى الديمقراطى فى البلد . كنا أحيانا نتذاكر أيام طفولتنا فى القرية فيقول لى : « لكنِ انظر أين أنت الآن وأين أنا . أنت صرتَ موظفاً كبيراً فى الحكومة وأنا مزارع فى هذه البلدة المقطوعة » .**

وأقول له بإعجاب حقيقى : **« أنت الذى نجحت لا أنا ، لأنك تؤثّر على الحياة الحقيقية فى القطر . أما نحن فموظفون لا نقدّم ولا نؤخّر .** الناس أمثالك هم الورثاء (كذا !) الحقيقيون للسلطة . أنتم عصب الحياة . أنتم ملح الأرض » . ويضحك محجوب ويقول : « إذا كنا نحن ملح الأرض فهى أرض ماسخة » . **(ص ١٠١ - ١٠٢)**

والقضية فى هذا الحوار ، كما هو واضح ، هى قضية فقدان الثقة فى الوضع الذى يحيا فيه كلّ من الموظف والمواطن معا . فكلاهما يشعر أنه مغلول اليد ، لا يستطيع شيئا : المواطن ، ولو كان غير عادى كمحجوب ، يشعر أن الموظف فى طبقة أعلى ، وفى يده زمام الأمور يسيّرها كيف يشاء ؛ والموظف يشعر أنه مجرد أداة تنفّذ ما يأمر به السادة ، لا يقدّم ولا يؤخّر ، فى حين أن العامل أو المزارع هو القوة الحقيقية التى « تؤثر على الحياة الحقيقية فى القطر » .

والمشكلة - فى الحقيقة - ليست مشكلة ميراث من عصور الاستعمار ، وإن يكن مؤثرا ، لكنها أيضا مشكلة انقطاع الاتصال الحقيقى والفعّال بين الجماعات (الحكومة فى مستوياتها العليا ؛ الموظف الذى يتعامل مباشرة مع المواطن ؛ المواطن ، القوة الحقيقية للحياة فى أى بلد) ، ومن ثَمّ انعدام الثقة المتبادل ، وبالضرورة : القهر ، فى أشكاله المختلفة ، من أول اختيار نظام الحكم ، إلى آخر فرض القرارات !

إن طرح هذه القضايا كلها ، من خلال القضية الأساسية : قضية علاقتنا بالحضارة الأوربية ، هو أحد الأسباب التى دعتنا إلى وصف هذه الرواية بأنها « رواية قضية » ، وأحد أسباب نجاحها الفنى أنها لم تفرض أيًّا من هذه القضايا على سياق الأحداث ، أو على طبيعة الشخصيات ، بل تطرحها طرحا يبدو فى أكثر الأحيان تلقائيا ، نابعاً من طبيعة الأحداث ، ومن طبيعة الشخصيات ، ومن ضرورات الحوار بينهم .

٢ - ٥

تتراوح الرواية ــ كما أشرنا منذ البداية ــ بين زمانين ومكانين ؛ بين الماضى والحاضر ، وبين إنجلترا والسودان ، أو الشرق والغرب . فالرواية تبدأ من الحاضر فى السودان ، ولكنها لاتلبث أن تلاحق حياة مصطفى سعيد فى إنجلترا قبل ثلاثين عاماً . وهى عملية تتمّ باستمرار فى الرواية ــ فيما يبدو ــ حتى تخرج الرواية عن إطار « الحكاية » المألوف ، الذى يبدأ القصة من أولها ، لينتهى إلى آخرها .

فالبداية كانت عودة الراوى من بعثته ، ويفاجىء بمصطفى سعيد ، ليبدأ هو ــ مصطفى سعيد ــ مَدّ خيط الماضى ، الذى يبدأ من طفولته ، ورحلته ــ عبر القاهرة ــ إلى لندن ، وتجربته الطويلة ، المتنوعة ، هناك . وحين يموت مصطفى سعيد يكون قد أسلم خيط الماضى إلى الراوى ، الذى يقدّم لنا فى روايته الحاضر ، وما يتصل به من أحداث أو تعليقات فى حياة مصطفى سعيد ــ الماضية ــ تلقى ضوءاً على هذا الحاضر .

وكان لابد ــ فى هذا الاطار ــ أن يكسر الراوى ــ أو الكاتب ــ

حدّة أن يتبع أسلوباً روائيا واحداً ، بل يستخدم أسلوبين أساسيّين — كما سنرى — ثم يستخدم داخلهما أساليب أخرى ؛ فالراوى يبدأ روايته سرداً ، مستخدما ضمير المتكلم : « عدتُ إلى أهلى ياسادتى بعد غيبة طويلة . . » ، متحدثاً عن أحداث الحاضر ، من استقبال أهله له ، والشوق الذى كابده فى غربته ، خلال سبع سنوات طوال ، وفرحتهم هم أيضا بلقائه ، والأسئلة التى طرحت عنه ، مشيراً — بالمناسبة — إلى مصطفى سعيد ، الغريب عن البلدة ، الغريب التصرفات — فى مثل هذه المناسبة — أيضا وماخلفه فى نفسه من فضول . وزاده فضولاً عدم معرفة الناس الكثير عنه — يعنى الماضى ، بطبيعة الحال ؛ لأن حاضر مصطفى سعيد واضح أمامهم وهو يعيش بينهم — ولا تكون زيارة مصطفى له على انفراد — بعد يومين — إلا زيادة فى غموض المعرفة ، وفى تأجّج حب الاستطلاع ، الذى يبلغ مداه حين يدعوهم محجوب إلى بيته ، ليحلّ الشراب عقدة لسان مصطفى ، فيلقى شعراً إنجليزيا واضح النبرة سليم النطق ، ويستجيب — بعد ذلك — للراوى فيدعوه إلى بيته ليحكى له حكايته .

وهكذا تبدأ الرواية من الحاضر ، فى إحدى قرى السودان النائية ، وتقدم الشخصيتين الأساسيتين — الراوى ومصطفى سعيد — فى صدام ، ينتهى بتسليم مصطفى — فى الظاهر — خوفا من أن يصبح وضعه فى البلد — هو الغريب عنها — حرجاً ، إذا جمح خيال الراوى ، دارس الشعر ، فى خيالات غير صحيحة . ومن الواضح أن تسليم مصطفى يكون لأسباب أخرى ؛ ربما لأنه فى حاجة — فى هذه القرية النائية — إلى من يحكى له حكايته ، وأن يكون السامع على مستوى هذه الحكاية ، وعلى مستوى شخصية مصطفى أيضا ، حتى يستطيع أن يفهم حكايته ويقدّر الظروف التى أحاطت بها . ومن ثَمّ يصبح تسليم مصطفى فرصة له ليروى روايته ، وفرصة للراوى أيضا — أو قُل للكاتب — لينقل الصراع فى الرواية إلى المستوى الذى يريده . فهى ليست رواية بوليسية يلاحق فيها الراوى غموض شخصية غامضة ، لكنها رواية قضية — كما رأينا — تفقدها المطاردة قيمتها . وإن يكن الغموض — بناءً روائياً — لم يغب عن الرواية ، لأسباب أخرى غير مجرد المطاردة .

فالراوى يتحوّل تماما فى الفصل الثانى إلى مجرد مستمع . ومع الاحتفاظ بضمير المتكلم راوياً ، فإن الضمير فى هذا الفصل يعود إلى مصطفى سعيد ، لا إلى الراوى ، مع تغيرّ الزمان والمكان أيضا . فالزمان هو الماضى ، ماضى مصطفى سعيد . والمكان يتغيرّ كل فترة ؛ من السودان — فى طفولة مصطفى — إلى مصر ، ثم إلى لندن ، وإن تكن لندن هى المسرح الأساسيّ ، الأوسع ، والمعنىّ ، لأحداث حياة مصطفى سعيد . فإذا كانت معرفتنا طفولته وصباه فى كل من السودان ومصر تساعد فى معرفة جذور شخصيته ، فإن لندن وما دار فيها من حياة مصطفى سعيد هى التى يقصدها مصطفى والكاتب معا ؛ فقد كانت مسرح المأساة بالنسبة لمصطفى ، وهى مسرح القضية بالنسبة للكاتب ، مسرح الصدام بين عقلية وعقلية ، بين نمط حضارىّ ونمط حضارىّ آخر ، وهى قضيته .

وعلى المستوى الأولىّ الخالص لمفهوم الرواية — أنها تقصّ قصّة ، أو تحكى حكاية ! — فإننا نعرف من هذا الفصل حياة مصطفى سعيد ، وسرّه الذى أخفاه عن الناس ويعاهد الراوى ألاّ يكشفه لهم ، والأسباب التى دعته — هو الأستاذ فى جامعات لندن — إلى أن يلجأ إلى هذه القرية النائية المجهولة ليعيش فيها ، وإلى أهلها ليتزوج بنتاً لهم ، وإلى الزراعة يتخذها حرفة .

ويكون هذا الفصل — الثانى — هو الفصل الوحيد الذى يعود فيه ضمير المتكلم — المستخدم فى الرواية كلها — إلى مصطفى سعيد ، أو إلى أىّ أحد غير الراوى ؛ ضمير المتكلم فى غير هذا الفصل يعود إليه وحده . وعلى هذا تكون الرواية لما يعرفه ، أو سمع به ، أو شارك فيه ، ولا شىء غيره .

وبالرغم من هذا ، فإننا لا نلتزم — فى الرواية — وجهة نظر واحدة ، هى وجهة نظر الراوى وحده ، كما قد يتبادر إلى الذهن ؛ فالراوى لا يلبث — كما رأينا — أن يحوّل مصطفى سعيد ، وتحوّله الأحداث أيضا ، فى الماضى والحاضر ، إلى قضيته ؛ فيكون مصطفى سعيد ، بهذا — من وجهة نظر الراوى ، ومن ثَمّ القارىء — هو الشخصية التى تلعب الدور الأساسىّ فى الماضى وتلقى بظلّها الكثيف على الحاضر بدوره .

فالراوى يقدّم فى روايته وجهات نظر متباينة أشدّ التباين ، ويضيف دائما أبعاداً جديدة إلى هذه الشخصية أو إلى الإطار الحضارىّ الذى تمثّله ، مستخدماً فى هذا أساليب روائية أخرى تدخل فى إطار السرد — الذى يقدم به حكايته . فهو يستخدم الحوار ، فى الحوار الذى دار بينه وبين المأمور المتقاعد الذى شاركه رحلةً بالقطار ، وكان زميلا لمصطفى سعيد فى المدرسة الأوليّة ، يتذكّره فى معرض ذكرياته عن زملاء الدراسة ؛ فيحكى عن طفولة مصطفى وعزلته ، ويقدّم رأى الناس فيه بعد سفره إلى إنجلترا ، فيجعل منه — لمجرد احتضان الإنجليز له — واحدًا من أراذل الناس ؛ ومن العبابدة — قوم أبيه — خونةً عملوا رواداً لجيش كتشنر حين استعاد فتح السودان ؛ أمّا أمه فيقال إنها — الحديث مايزال للمأمور المتقاعد — كانت رقيقاً من الجنوب ؛ فـ « الناس الذين ليس لهم أصل ، هم الذين تبوأوا أعلى المراتب أيام الإنكليز » .

كما يقدّم الحوار الذى دار بينه وبين شاب سودانى ، كان زميل دراسة للراوى فى إنجلترا ، يدرّس فى الجامعة ، ورجل إنجليزى يعمل فى وزارة المالية . وقد وصل الحوار بينهم إلى مصطفى سعيد حين أثير موضوع الزواج المختلط ، ومَنْ الذين تزوجوا من أوربيات ، ثم من إنجليزيات ، ثم مَنْ أول سودانى تزوّج إنجليزية ؟ وإذا مصطفى سعيد — فى هذا الحوار — قد « قام بدور خطير فى مؤامرات الإنكليز فى السودان فى أواخر الثلاثينات . إنه من أخلص أعوانهم . . . . إنه الآن مليونير ، ويعيش كاللوردات فى الريف الإنكليزى » — من وجهة نظر الشاب السودانى — وهو — من وجهة نظر الإنجليزى — اقتصادىّ لا يركن إليه ، وكان واجهة للطبقات الأرستقراطية المتحرّرة فى إنجلترا ، ومدلّلاً — مع هذا — لدى اليسار الإنجليزى . . الخ .

كما يقدّم ماقاله له وزير أفريقىّ كان تلميذاً لمصطفى سعيد ؛ فإذا مصطفى سعيد — هنا — كان رئيساً لجمعية الكفاح لتحرير أفريقيا ، وكان — والكلام للوزير أيضا — « أعظم الأفريقيين الذين عرفتهم . كانت له صلات واسعة . . . كانت النساء تتساقط عليه كالذباب . . » .

ثم هو يستخدم أسلوب الرسائل ، حين يورد نصّ الخطاب الذى أرسلته إليه السيدة روبنسن من لندن ، ردًّا على سؤاله لها عن مصطفى سعيد ؛ فهى تراه « طفلاً معذباً » و« عظيماً » و« ذا عقل عبقرى ، ولكنه كان متهوراً ، كان غير قادر على تقبّل السعادة أو إعطائها ، إلاّ لمن أحبّهم وأحبّوه حبًّا حقيقيًّا » ، وكان ـ أيضا ـ يلعب « دوراً عظيماً فى لفت الأنظار هنا [فى الغرب] إلى البؤس الذى يعيش فيه أبناء قومه تحت وصايتنا كمستعمرين » .

هذه الأساليب الروائية جميعا تأتى فى الرواية فى إطار الأسلوبين السائدين فى الرواية ؛ السرد والتداعى . فمصطفى والراوى لا يحكيان لنا التفاصيل كلها مرّة واحدة ، ولا يُستخدم السرد ، فى غير الفصل الثانى الذى يرويه مصطفى سعيد بنفسه ، إلاّ على مستوى الأحداث الحاضرة فى السودان ؛ أمّا التفاصيل الدقيقة لحياة مصطفى سعيد وعلاقاته ومحاكمته . . . فتأتى إلينا عن طريق التداعى فى ذهن الراوى ؛ التداعى النابع من اهتمام الراوى نفسه بمصطفى وحياته والقضية التى يطرحها عليه ، ومن الأحداث العنيفة التى تلى اتصاله بالراوى ، من موته الغامض ، كحياته ، إلى طلب « ودّ الريس » الزواج من حسنة ، أرملة مصطفى ، إلى قتلها له وقتلها نفسها أيضا ، وحبّ الراوى نفسه لحسنة . ويستثيره أيضا بعض المناسبات العارضة ، كمناسبات الأحاديث التى ذكرناها آنفا .

فالأسلوبان الروائيان السائدان هما السرد والتداعى . وكثيرا مايتداخل الأسلوبان ، بل من النادر أن نجد أحدهما خالصاً من الآخر ـ فيما عدا الفصل الثانى ، مرة أخرى . أمّا الأساليب الروائية الأخرى ـ الحوار والرسائل ـ فيأتيان فى إطار الأسلوبين الأوسع استخداماً ، وبخاصة فى إطار أسلوب التداعى .

واستخدام هذه الأساليب الروائية المتنوعة كلها ليس مقصوداً منه مجرّد التنويع فحسب ، لكسر ملل الأسلوب الواحد ، لكن التنويع مقصود منه أيضا تقديم صورة شاملة ـ ما أمكن ذلك ـ ومحايدة ـ فى الظاهر ـ لشخصية مصطفى سعيد . كما يحقّق الكاتب من هذا التنويع أيضا ، فضلا عن التشويق للمتابعة ، هذا التمازج بين العالمين والزمانين فى ذهن الراوى ؛ بحيث يشعر القارىء ، كما يشعر الراوى نفسه ، بهذا الظلّ الثقيل الذى يلقيه الماضى على الحاضر ، حتى ليتدخل الماضى فى تقرير مصائر الشخصيات الرئيسية فى الرواية ، من مصطفى سعيد ، إلى حسنة ، حتى الراوى نفسه ، الذى استطاع ، فى اللحظات الأخيرة ، أن يفكّ نفسه من إسار هذا الماضى الرهيب والثقيل عليه . كما يتدخل فى تقرير حاضر المجتمع الذى يعيش فيه ، ومستقبله أيضا . حتى إن الخلاص الموحى به فى النهاية هو خلاص فردى بحت ، وليس خلاصا جماعيا بحال .

إن استخدام الكاتب لهذا التنوّع فى الأساليب ، فى سلاسة تجعل القارىء لايشعر بأى حال أنه ينتقل من أسلوب إلى أسلوب آخر ، وهذا التنوّع فى المشاهد التى يتغيّر مسرحها ، من قرية الراوى النائية فى السودان ، إلى لندن فى بدايات القرن ـ هذا كله يحقّق للرواية هذا النجاح ، على مستوى المتعة والقضية معا ، الذى تلقاه مع كل قراءة .

● ● ●

لقد صالح كلٌّ من إسماعيل ـ بطل « قنديل أم هاشم » ـ وراوى « موسم الهجرة » ؛ صالح الأول مجتمعه ، بما فيه من عقائد فاسدة ، لا تمتّ إلى الدين الصحيح ، وما فيه من كسل وتراخٍ وقذارة ؛ وصالح الراوى الحضارة الأوربية ومجتمعه التقليدى معاً ؛ وكلاهما يظن أنه ـ بالمصالحة ـ يجنب نفسه ، ومجتمعه ، المواجهة الحادّة ، وربما الدامية ، فى سبيل المكانة الحضارية التى لن يستطيع أن يحققها دون أن تتاح له الفرصة الحقيقية لمواجهة مشكلاته ، فى الداخل والخارج ، مواجهة تجتثّ جذورها الضاربة ، ليصبح ـ حينئذٍ ، وحينئذٍ فحسب ـ عضوا فى « المجتمع الحضارى » ، محترماً ، متعاوناً ، « مسالماً » . غير أن المثقف العربى يعلم ـ يقيناً ـ أن هذه الفرصة لا توهب ، لكنها « تنتزع » بالقوة الاقتصادية والعسكرية معا ، فى عالم لم يعد قادراً على الحوار ، ولا قابلاً للمصالحة ، إلا الحوار بالقوة ، أو بقبول المصالحة ـ الاستسلام !

وإذا كان المثقف العربىّ يصالح مجتمعه أملا فى أن يقبله ، ويقبل التغيير على يديه ؛ ويصالح « الآخر » أملا فى أن يكفّ يده عنه ، أو يتيح له الفرصة ، هبةً ؛ فإنه واهم ، وهو يضحى ـ فى سبيل هذه المصالحة ، أو التوفيق ، أو ما شئت من هذه الحلول ـ بالصدق الذى يؤكّد أن التغيير ـ تغيير المجتمع ، عقائده الاجتماعية وسلوكه ، وتغيير أنماط « العلاقات الحضاريّة » ـ لا يكون بمجرد الأمنيات أو حتى بالرغبة فى التغيير ، أو بمجرد « إبداء » هذه الرغبة ، دون أن نواجه ، فكريًّا وعمليًّا ، هذه المشكلة ـ مشكلة التقدم ـ المصير مواجهة حاسمة ، ونهائية .

هوامش

(١) يمكن العودة فى موضوع الأيديولوجيا ، وتعريفاتها ، والخلاف حول هذا التعريف إلى العدد الماضى من : فصول ع ٣ ، مج ٥ ، أبريل ـ يونيو ١٩٨٥ .

(٢) نستخدم ـ هنا ، دائما ـ تعبيرات مثل « الإطار الحضارى » أو « النمط الحضارىّ » إيمانا بأن لكل شعب فى كل زمان ، نصيبه من الحضارة ؛ بمعنى « أن لكل شعب قدراً معينا من التنظيم الداخلى لحياته ، ومن الفهم لهذه الحياة على نحو يرتفع به عن مصاف الحيوان . حقا إن الشعوب تتفاوت فى نصيبها من الحضارة ، أعنى فى مدى ما اكتسبته من علم وخبرة وقدرة على تسخير الطبيعة من أجل خدمتها ، غير أنها كلها ذوات حضارة ، ولها منها نصيب قلّ أم كثر . . . »

انظر د. فؤاد زكريا : الإنسان والحضارة فى العصر الصناعى ، مركز كتب الشرق الأوسط ، ط ٢ ، د. ت . ص ١٠ ـ ١١ .

ويبدو أننا نستخدم فكرة « التقدم » وفكرة « التخلف أو التأخر » استخداما فيه الكثير من النسبية والتجوّز ؛ لأن استخدامها دون تحديد لمجال

التقدير يترك الباب مفتوحا أمام تصوّر إمكان إلغاء « نمط حضارى » كامل أو نقل نمط آخر برمّته . والأوفق أن نحدّد مجال « التقدم » أو مجال « التخلّف » فى كل نمط حضارىّ حتى نرتاح . والأمر - بطبيعة الحال - قابل لجدل - قائم منذ فترة طويلة - يبدو أنه سيستمرّ طويلا !

(٣) الوصف للجبرتى ، ردّده كثيرا فى وصف الفرنسيين ؛ فيصفهم بأنهم « كفرة الفرنسيس » و« الكفرة المعتدين » ودولتهم « دولة خاسرة » و« دولة الكفار » فى مقدمة كتابه « مظهر التقديس بزوال دولة الفرنسيس » (الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ، ١٩٦١) الذى أورد أكثره فى تاريخه .

وواضح أن تصوّر الجبرتى ، وعصره ، للحملة الفرنسية أنها امتداد لفترة الحروب الصليبية ، التى كانت صراعاً بين المسلمين والكفار ، كما صورها المؤرخون المسلمون . راجع كتاب حسين أحمد أمين : الحروب الصليبية فى كتابات المؤرخين العرب المعاصرين لها ، النهضة المصرية ١٩٨٣ .

(٤) شهد القرن التاسع عشر وحده عشرين مؤلَّفاً كتبها عرب قاموا برحلات إلى أوربا ، على رأسها كتاب الطهطاوى « تخليص الإبريز فى تلخيص باريز » (١٨٣٤) . انظر قائمة بهذه الكتب فى كتاب محمود السمرة : مراجعات حول العروبة والإسلام وأوربا ، كتاب العربى ٤ ، الكويت أكتوبر ١٩٨٤ ، ص ١٤٨ - ١٥٠ .

(٥) من الواضح أن الموقف الثالث يضم أكثر مفكرينا وأدبائنا بداية من رفاعة الطهطاوى نفسه ، الذى كان معجبا بكثير مما شاهده وعاشه فى أوربا ، وإن لم يطمس هذا الإعجاب حسّه الدينى - النقدى أمام كثير من الأمور .

لكن هذا لا يعنى أن الموقفينْ الآخريْن لم يجدا أنصاراً ؛ إذ كان - وما يزال - كثير ممن يؤمنون بـ« لا خلاص » لنا إلاّ بالارتماء فى أحضان الحضارة الأوربية نهائيا ، وكثيرون أيضا ممن يؤمنون ، على العكس من هذا تماما ، الا « خلاص » لنا - أيضا ! - إلاّ بالعودة إلى تراثنا وأصالتنا ، التى تعود - فى التحليل الأخير - إلى التخلّى الكامل عن العصر الذى نعيش فيه وغضّ البصر عما تحقق فى مجال العلوم والتكنولوجيا بعامة . ولا أظن أن القارىء بحاجة إلى الأسماء !

(٦) طبعت للمرة الأولى ١٩٥٤.

والإحالات ، فى المتن ، إلى الطبعة الخامسة ، دار المعارف ، القاهرة ، يوليو ١٩٨٤ .

(٧) طبعت للمرة الأولى عام ١٩٦٦ . والإحالات ، فى المتن ، إلى الطبعة الثانية ١٩٦٩ ، دار العودة - بيروت .

رواية الأرض
بين القيمة
وعلاقة الزمان بالمكان*

أمينة رشيد

فى آداب العالم ، يتحدث كثير من النصوص عن الأرض وعلاقة الإنسان بها . ومن ذلك الأساطير المفسرة لأصل الإنسان ، ومنها تخيلات الحلم والسكينة ، فى قصص الأرض ــ الأم ، والأرض ــ الجذور ، والأرض الطيبة (الأصل الذى خرج منه الإنسان ، والفناء الذى سوف يعود إليه يوماً ما) ، ومنها القصة الشعبية ، حيث ترد قصة الأرض وتاريخ علاقة الإنسان بها . وبالتأكيد قد يكون من الشائق أن تدرس هذه القصص ، ولكننا ــ مع ذلك ــ لن نهتم بشىء من هذا فى هذه الدراسة .

إن ظهور الفلاحين والأرض فى الأدب ، فى شكله الحديث ، شىء جديد ما زال الجدل يدور حوله . يقول « بييرماشرى » إن بداية الخطاب « الواقعى » عن الفلاحين لا يمكن أن يفصل عن شروط نشأته[1] . وكذلك نبه نقاد آخرون إلى غياب الفلاح عن آداب الماضى ، إلا أن يظهر فى شكل مثالى (« البستورال » الفرنسى مثلا ، أى قصص الرعاة) ، أو متسيا ــ على العكس ــ بالدونية . ومن ثم ظلت صورة الفلاح فى الأدب الفرنسى زمنا طويلا هى صورة الأبله فى القرية ، القذر فى هيأته ، الملهوف على الكسب ، الواعى لمصالحه ، القاسى السلوك ، الذى يجهد امرأته ، فى حين يراعى حصانه أو بقرته[2] . و«بالزاك» نفسه الذى كان يفتخر بأنه «مؤرخ للسلوك والعادات » ، إنما اهتم بالواقع وليس بالأسلوب . وكذلك « زولا » ، الذى أعلن أنه أول روائى قال « الحقيقة » عن الفلاحين ، فى حين رأى « لينين » فى عمل « الكونت تولستوى » « أول موجيك » (فلاح) فى الأدب[3] . نعم ؛ لم تكن الأعمال الأدبية ، المعترف بها ، فى المعيار الدارج للأدب ، تهتم بالفلاح أو بالأرض ؛ وعندما كانت تفعل ذلك لم تكن تتحرر تماما من الصور المكوَّنة من قبل ، والأفكار المسبقة السائدة فى مجتمعات المدن ، عن الفلاحين .

وما زالت المجتمعات البرجوازية تتلقى الإدانة لها ، نتيجة لإهمالها شأن الفلاح ، ذلك المجهول . يقول « كارلو ليفى » ، الكاتب الإيطالى ، الذى نفته الفاشية فى قرية معزولة ، عندما يتكلم عن هذا العالم الريفى ، إنه حضارة أخرى ، مجهولة أو محتقرة ، لم تعرف الطرق الهيلينية والرومانية ، وعند عتبتها توقف المسيح عند إيبولى[4] . وفى القرن التاسع عشر نقد « تين » رؤية « زولا » الجزئية للفلاحين [5] . ومع ذلك كان « زولا » قد أعد إضبارة خاصة بروايته عن الأرض ، جمع فيها مقالات ودراسات عن تاريخ الأرض والفلاحين فى فرنسا ، تناولت الأزمة الزراعية فى ١٨٧٨ ، التى نتجت عن تطور المجتمع الصناعى ، وعن ظهور القمح الأمريكى المنافس ، الخ ، حتى سافر واستأجر منزلا فى الريف مكث فيه بضعة شهور مع زوجته ، كى يرى الفلاحين فى سلوكهم اليومى وعاداتهم . وتحاول اليوم السيرة الذاتية لفلاحين تعلموا وكتبوا عن تجربتهم ، إلى جانب القصص الشفهية التى تروى وتسجل ، ووثيقة الأنثروبولوجى أو الدارس أن تجاوز الكلمة الكاذبة أو المحالة عن الفلاح ، الذى يعيش فى هذا « العالم الآخر » [6] . وسوف تتناول هذه الدراسة هذه الكلمات المختلفة عن الفلاح ، لما تتضمن من شهادات ثرية فى موضوع القيمة ، ومن أجل المقارنة فى دراسة الشكل والأسلوب .

لن أتوقف هنا لدراسة علاقة النص الأدبى بالواقع المعيش ؛ فقد أجريت ــ بحق وبمهارة ــ هذه الدراسة سواء عن الأدب الفرنسى أو عن الأدب العربى[7] . ولن أحاول ، كما فعل آخرون ، أن أفرق بين كلمة حق تتعارض مع كلمة كاذبة وفقا للأيديولوجيا والمعيار . إن للأدب حقا علاقة أساسية بالحقيقة ؛ أى أنه يتعلق بالحق كما يتعلق بالخير وبالجمال . ولكن هذه المعايير لا تتفق تماما ، لا مع القاعدة التى

* هذا المقال جزء من كتاب أعده فى موضوع القيمة والشكل فى رواية الأرض وقد ألقيت جزءاً منه فى مؤتمر الأدب المقارن فى باريس ــ أغسطس ١٩٨٥ بعنوان « التنافس والاختلاف فى رواية الأرض » .

حددها تاريخ الأدب التقليدى ، ولامع تلك القاعدة التى حاولت فرضها الدراسات « الشكلية » الحديثة ، الرافضة « للتقييم » . فإذا كانت تواريخ رواية « زولا » مختلفة عن التواريخ الحقيقية التى تشير إليها فلن تكون لذلك أهمية ؛ وإذا كانت أحداث رواية الأرض قد وقعت نحو عشرين سنة قبل وقوعها الحقيقى ، فقد استطاع الراوى — بوسائل أخرى — أن يوصل إلينا تقلبات المجتمع الفرنسى الاجتماعية والنفسية ، التى نتجت عن أزمة الزراعة . ومن الناحية الأخرى ، عندما يرفض النقد « الشكلى » التقييم ، محددا نشاطه فى تحليل « أشكال القص » ، مقلصا الواقع فيما يسمى منذ « بارت » « بأثر الواقع » (l'effet de réel) ، يبدو لى أن هذا النقد يتجاهل بعدا أساسيا للنص الأدبى .

إن شكل النص الأدبى ، من حيث هو تنظيم وإنتاج ، يعد سمة أساسية للواقعة الأدبية ، ناهيك عن أن النص لا ينفصل عن رؤية مؤلفه الأيديولوجية . وهذه الأيديولوجيا مرتبطة هى نفسها بسياق العمل الأدبى وما يتم حقا خارجه ؛ وهى مرتبطة أيضا بالنصوص الأخرى المكونة لرؤية المؤلف الأدبية ، ومتصلة أخيرا بمتلقى الأدب ، من الجمهور العادى القارىء والقارىء المتخصص ، والهاوى ، الخ . وكل هذه العناصر ، إلى جانب كونها عناصر خارجية ، فلها وجود فى النص نفسه ، ولا تكتمل الدراسة دون معرفتها . أما الأيديولوجيا فلها علاقة أساسية بالشكل المنظم للعمل الأدبى ؛ وهى علاقة أساسية وعضوية ، تجاوز رؤية الأيديولوجيا بوصفها عاملا فكريا خارجيا ، مؤثرا فى النص . وقد أردت ، من خلال بحثى هذا ، أن أضيف جهدا إلى جهود من يحاولون إثبات تلك العلاقة . وإذا كنت قد اخترت « روايات الأرض » فإن هذا لم يكن إلا لنمطية النوع ؛ ففى هذه الروايات ، « الرومانسية » منها و« الواقعية » ، و« الطوبائية » و« الطبيعية » ، نجد آثاراً قوية لأيديولوجيا الكاتب قد تيسر سبل هذه الدراسة .

***

وأول سؤال يطرح هنا هو السؤال الخاص بالنوع : هل نستطيع فى الأعمال الأدبية أن نعزل نوعا ، نسميه « رواية الأرض » ، على نحو ما حدثت من قبل « رواية الحب » ، أو « الرواية التاريخية » ، أو « رواية المغامرات » ؟

وأبدأ بأن أقدم هنا مجرد فرضية ؛ أن هناك « رواية أرض » تكون نقطة الانطلاق فيها هى علاقة الإنسان بالأرض — ملكية الأرض أو الرغبة فى الامتلاك ، الطرد من الأرض ، الهجرة ، التشرد ، الرحيل منها والرجوع إليها — فتحدد هذه العلاقة نظام الشخصيات ، ومجرى السرد ، وإطار الوصف ، وأسلوب المجاز ، هذه العناصر كلها التى ترتبط بالتمليك أو بالتهجير ، والتى تحكمها أيديولوجيا المؤلف ، هذه الأيديولوجيا التى تتكشف عبرها الأيديولوجيات السائدة فى مجتمعه ، الخاصة برؤية العالم وبمفهوم الأدب معا . وسوف ندرس علاقة الأيديولوجيا بالأدب عبر ارتباط القيمة بالزمان والمكان داخل العمل الأدبى فى علاقته « بالزمكانية » الخارجية ، حسب تعبير « باختين » المشهور .

ولنبدأ إذن بتعريف النوع كما نراه ، ثم ننتقل إلى دراسة المكان والزمان والقيمة كما تبدو فى ثلاث روايات تنتمى إلى ثلاث لغات وثقافات مختلفة ، تعد نمطية بالنسبة للثقافة المعنية ، أى :

الأرض ، الفرنسية ، لإميل زولا ، ١٨٨٧ . عناقيد الغضب ، الأمريكية ، لجون شتاينبك ، ١٩٣٩ .
الأرض ، المصرية ، لعبد الرحمن الشرقاوى ، ١٩٥٤ .

***

تعريف « رواية الأرض »

إلى « جورج ساند » ، الروائية الفرنسية فى القرن التاسع عشر ، ترجع المبادرة بما سمى بعدها « بالرواية الريفية » (le roman rustique) التى كانت تعارضها مع ما كانت تسميه « الرواية الإقليمية » (le roman régional) . قالت هذه الروائية :

« تسمى « ريفية » [. .] أية رواية يكون إطارها الوحيد هو الريف ، وشخصياتها الأساسية من الفلاحين . وأقصى ما نستطيع هو أن نستثنى فى هذا الإطار القروى القرية الصغيرة ، ونقبل فيه شخصيات عارضة ، كالمعلم والقسيس والطبيب »[٩] .

وتضيف الكاتبة إلى هذا التعريف ملحوظة ، هى أن التعاطف مع الفلاحين أمر ضرورى ، وأنه لم يكن متوافرا لدى بالزاك وزولا ، وأنهما أخفقا — حسب قولها — فى الرواية الريفية ؛ أما بلزاك « فلأنه رأى فى الفلاح قاطع طريق مهددا للنظام الاجتماعى ؛ وأما زولا « فلأنه حوَّل القرية إلى مكان منحل »[١٠] .

وعلى الرغم من أن هذه الملاحظات تقوم بتقليص النوع فى مكونات واضحة ، فإنها لا تبدو لنا كافية لتعريفه . ويبدو لنا أكثر اقترابا من هذا التعريف ، المشروع الذى لخص فيه « زولا » خطة كتابه عن الأرض ، حيث يقول :

« الأرض . أريد صنع القصيدة الحية للأرض ، ولكن دون رمز ، بل فى صورة إنسانية . أعنى بذلك أننى أريد أولا أن أرسم — فى أسفل الصورة — حب الفلاح للأرض ، وهذا الحب المباشر لامتلاك أوسع رقعة ممكنة من الأرض ، وعشق المزيد منها لأنها فى عينيه شكل الثراء ؛ ثم أرتفع إلى حب الأرض — الأم ، الأرض التى تمنحنا كل شىء : كينونتنا ؛ جوهرنا ؛ حياتنا ، الأرض التى سوف نعود إليها . . »

وقد قيل إن الفلاح هو الحيوان الشرس ، المجرم ، فى الأرض الطيبة الساكنة . أرسم هذا وأبتعد عن السوداوية الزائدة ، وأحاول أن أدرك فى العمق عظمة الفلاح ، هذا الكائن الذى يظل هو الأقرب إلى الأرض . أتفادى أن أجعله أكثر نبلا مما هو عليه ، كما أجد عظمته الخاصة وأظهرها . التاريخ — الفلاح الذى لم يكن يمتلك ، ثم امتلك يوما . كيف ؟ ومتى ؟ ثم تقسيم الملكية الصغيرة ، ثم التقسيم الذى يستمر عبر الميراث . النتيجة الاجتماعية لهذه الواقعة ، وإلى أين تؤدى ، وإذا كان واردا أن تعيد الملكية الكبيرة إنتاجها . وهنا سوف

أسترد جزء الاشتراكية فى الكتاب . يدرس إذن دور الفلاح سياسيا ؛ ما كان عليه ، ما هو عليه ، ما سوف يكون ، ودوره فى مجتمعنا ، عبر الملكية ؛ فهو الأغلبية ، والقوة الصماء ، النائمة ، ولكنها القوة التى تستطيع أن تقرر فى لحظة أشياء عظيمة . يدرس ذلك ، ويوضح أيضا فى إطار الدين ؛ وأعتقد أنه يتحول إلى الكفر . . وأخيرا يجرى الاختبار على كل المسائل التى طرحت .

إن الموضوع هنا ليس هو الأرض ، مرة أخرى »(١١) .

هنا لا نجد موضوعا فحسب ، بل أيضا ـ كما قال « هنرى متران » ـ « سلما من الموتيفات السردية والوصفية » ، وملخصا لموضوع شاعرى وعالمى حول حب الفلاح للأرض ، وتطور الملكية الزراعية ، وموضوعا اجتماعيا بحتا يتعلق بنتائج جشع الفلاح وحبه للأرض وللامتلاك(١٢) . ولنضف هنا أن زولا يرسم أيضا نسيج العمل الأدبى : صنع القصيدة الحية للأرض دون رموز بل فى صورة إنسانية ، ودرجات الارتفاع من الواقعية إلى الأسطورة : « فى الأسفل » . . . « ثم أرتفع » ؛ وحدود الأسلوب الابتعاد عن السوداوية فى الرسم . وعبر المواضيع « الموتيفات » ، يرسم « زولا » خطة تحريك مأساة اجتماعية ونفسية ، وينتقل من واقع إنسانى تاريخى معاصر إلى عمل أدبى تعد الأرض فيه محور « الزمكانية » ، ومحرك الحبكة الروائية ، عبر القيمة والأيديولوجيا التى تنظم الشكل والدلالة معا .

فتعريف « رواية الأرض » هو إذن ، بالنسبة لى ، أنها عمل أدبى ينطلق من وجود رقعة أرضية ، فى الحقيقة أو فى الخيال ، تحرك الحدث الروائى عبر أيديولوجيا للأرض ، وتنظم العمل عبر المكان والزمان ، مع القيمة المرتبطة بها . وسوف ندرس فى الروايات الثلاث المذكورة تلازم الرأسى والأفقى ، عبر القيمة ، فى العمل الأدبى . أما دراستنا الطويلة فسوف تبين ، فى الروايات الثلاث وفى روايات أخرى ، تأثير هذه العلاقة فى نظام الشخصيات ، وفى بناء السرد ، وفى طرق الوصف ، وفى أسلوب المجاز .

***

فى أرض « زولا » ، يقرر « فوان » ، الفلاح الشيخ ، أن يقسم أرضه بين أطفاله الثلاثة وهو على قيد الحياة . ويعلن « زولا » فى مشروع خطة الكتاب أن الإشارة التناصية هى هنا إلى « الملك لير » لشكسبير ؛ فمثل « الملك لير » يجد الأب العجوز نفسه منزوع الملكية ، مضطرا بعد وفاة زوجته إلى أن يتنقل بين منازل أبنائه الثلاثة ، وأن يخضع لجشعهم ولعنفهم . وهو ينحدر تدريجياً حتى يقتله أكثر أبنائه فظاظة ـ وهو « بوطو » ـ مع زوجته ، أمام عيون أطفالها المنزعجة .

أما **عناقيد الغضب** فتصف تضامن أفراد أسرة من الفلاحين طردتها من أرضها الملكية الكبيرة للبنوك وللشركات المساهمة ، وميكنة الزراعة التى استغنت عن يدهم العاملة . وإنهم ليرحلون من « أكلاهوما » فى شرق أمريكا إلى « كاليفورنيا » فى غربها ، باحثين عن العمل والاستقرار ، إن لم يكن عن الرخاء ، فى تلك « الأرض الجديدة » ـ كما تصفها الشخصيات المختلفة .

أما **أرض** الشرقاوى فهى ـ كما يعرف القراء العرب ـ قصة قرية مهددة بقلة الماء نتيجة لطموح المالك الإقطاعى ، الذى قرر أن ينقص الكمية اليومية لاستعمال كل فلاح ، وأن يبنى سكة زراعية لربط قصره بالطريق الزراعى ، مهدداً رقعة أرض الفلاحين .

١ - المكان الدال

مما لا شك فيه أن أكثر الروائيين الثلاثة اهتماما ببناء مكان دال فى « رواية الأرض » ، هو « زولا » . ونستطيع أن نتبين من الإضبارة التحضيرية للرواية خطة مواقع الفعل الروائى عبر الوصف الدقيق والتسمية للأماكن ومقياس المسافات ، مصحوبة بالرسوم المبينة للقرية ، ومنازل الشخصيات المختلفة ، ورقعة أرض كل منها ، والميدان العام ، وقاعة الاحتفالات ، الخ . ويأخذ الجزء الأول للرواية على عاتقه بناء المكان الدال الذى سيتحقق فيه الفعل كما يراه أحد أبطال الرواية ، هو « جان » ، الآتى من المدينة ، حيث كان عاملا ، واستأجره « هورد كان » ، المالك المتوسط ، كى يعمل فى أرضه .

ومنذ الجملة الأولى ، تنشأ العلاقة بين « جان » والأرض عبر عمله ، أى بذر البذور (١٣) . إن « جان » يتحرك ذهابا وإيابا ، ممسكا بكيس البذور الأزرق بيد ، وراميا البذور باليد الأخرى ، فى حين يخبرنا الراوى أن الميكنة لا تستعمل إلا فى الملكية الكبيرة . وطبقا لإيقاع خطوة جان نرى ما يرتسم فى حقل رؤيته ؛ فجان هنا يلعب دور « الشخصية المركزية » للرؤية . وتظهر لنا رقعة الأرض المتوسطة ، المباينة للرقعة الكبيرة التى كانت تسود علاقات الإنتاج قبل الثورة الفرنسية . وتعد الرقعة المتوسطة ـ وكذلك الصغيرة ـ العلامة الأساسية للرواية ، حيث تركز فيها دلالة الرواية كلها ، كما سيتبين . ويحدد « الراوى » منذ البداية مقياس الرقعة ـ ٥٠ « آرا » (الآرا تعادل مائة متر مكعب) ـ شكل المنزل القروى المتوسط بجدرانه المنخفضة ، « بقعة سمراء » فى فضاء الأرض الكبيرة ، التى تقع فى منطقة « البوسى » الفرنسية حتى مدن « شاتودان » و« أرليان » . وهذه الأماكن قائمة فى الواقع . ويصف الراوى ما فى تلك الطبيعة الحزينة من إملال ، بالسماء الرمادية الغائمة الطاغية ، التى تؤكد العلاقة المجازية بين الإنسان والأرض . والواقع أن شخصيات الرواية تصطبغ بما فى هذه الطبيعة اليائسة من كآبة فى الأفق البعيد تميز كذلك نظرة « جان » (الذى لم يكن فى الحقيقة يرى ، لأنه منهمك فى عمله الآلى ، بل كان يرينا ، كما هو مطلوب منه) إلى قرية « رونى » التى سوف ترتكز فيها أشواق الشخصيات وطموحاتها . فالمكان عند « زولا » ـ كما كان الحال غالبا فى الرواية الطبيعية ـ يحدد بمقاييس وتسميات قائمة فى خارج الرواية . وسوف يتأكد المنطق الداخلى لها عبر تعرف الأسلوب الخاص بها ؛ وهذا ما يسميه « فيليب هامون » « قرائية » النص . وبالإضافة إلى الدقة فى تحديد المواضع فى نظر « جان » : « على الطرف » و« فى الوسط » ، « فى اتجاه الغرب » ، « فى الجنوب » ، « فى اتجاه الشرق » ، يقوم الوصف بدور التمهيد للصراع المأساوى الذى سوف يمزق الشخصيات . هذا فى الوقت الذى تسود فيه العزلة والصمت العلاقات الإنسانية : « إنه صمت الفلاحين الذين يمشون أميالا جنبا إلى جنب دون أن يتبادلوا كلمة » (١٤) . وهذا الصمت يتشابه مع الطبيعة الكئيبة : « كانوا قد وقعوا من جديد فى

صمتهم ؛ لم يفتحوا أفواههم بعد ، كأنما اجتاحتهم الجهامة الرزينة لمنطقة « البوسى » هذه [١٥] .

وفى عناقيد الغضب ، نجد أيضا التسمية الدقيقة ، الواقعية ، للأماكن ـ « كاليفورنيا » ، « أكلاهوما » ، الخ ـ وأحيانا المقياس الدقيق كما هو الحال عند زولا . ولكن مسرح الفعل يتسع هنا كثيرا . فالمكان الدال الأساسى ليس محدودا مثل رقعة « زولا » ، بل ينبسط باتساع أمريكا الكبيرة ، من الشرق إلى الغرب .

وتفتح الجملة الأولى للرواية آفاقا عظيمة لن تتاح للملحمة « شتاينبك » : « فوق الأراضى الحمراء ، وفوق جزء من الأراضى الرمادية فى أوكلاهوما ، وقعت الأمطار الأخيرة فى بطء ولم تشق الأرض المصدعة . »[١٦] . وكذلك : على « الطريق القومى ٦٦ » تنتقل أسرة « جواد » فى عربة نقل متدهورة من أوكلاهوما ، حيث كانت أرضها التى طردهم منها الملاك الجدد ـ البنك والشركة المساهمة ـ إلى كاليفورنيا ؛ إلى المكان الخيالى ، الطوباوى ، الذى تحلم به الشخصيات ، ظانة أنه أرض « شجر البرتقال ، والبيوت البيضاء ، والشمس » ، حتى تتكشف لهم حقيقة استغلال النظام الرأسمالى فى هذه المنطقة المرغوب فيها ، كما هو فى المنطقة التى اضطروا إلى الهجرة منها .

وتوصف الأرض كثيرا فى رواية « شتاينبك » ، فى النفس الملحمى الذى يشخص الرواية . توصف الأرض التى سحقتها الرياح ، وأحرقها الجفاف ، والتى تحيا بالناس وتموت بالآلة والبطالة : « كانت الأرض تبدو حمراء دامية فى الضوء الخافت » [١٧] ، فى مقابل ضخامة الطبيعة الأمريكية فى « قمم أريزونا البيضاء الصخرية » [١٨] . ويبنى شتاينبك علاقة تعارض أساسية بين الأرض الحية ، أرض الناس ، والأرض التى اغتيلت ، الخاضعة للجرار وللقوى اللاإنسانية فى النظام الذى أدى إلى غربة الإنسان . ويتسم المكان بتعارض آخر مكافىء لهذا ، بين الإنسان والأشياء (عربة النقل المنحدرة ؛ الجرار القاسى ، الأدوات ، بضائع الحضارة الحديثة التى تباع على الطريق) ؛ فلهذه الأشياء وظيفة مجازية ، من حيث هى رموز لتغريب الإنسان . فالتعارض بين نظام الأشياء ونظام الأبطال له إذن وظيفة مجازية ، وعلى وجه التحديد وظيفة المجاز المرسل ، الذى يحدد دلالة الرواية الأساسية .

أما أرض الشرقاوى فلا تهتم بالتسميات والمقاييس ؛ فالراوى يسميها « قريتى » . وهى تتعارض مع « البندر » و« العاصمة » . ويحدد المؤلف كذلك الصراع الذى ينشأ عن التعارض بين القرية والمالك الإقطاعى من ناحية ، وبين القرية والمدينة التى تسيطر عليها قوى النظام السائد : الاستعمار البريطانى وحكومة صدقى الرجعية من الناحية الأخرى . وفى حين تعين عناصر الزمن التاريخى فإن المكان لا يحدد ، بل يرمز إلى أنه قرية مصرية ، بحقولها وطرقها وجسورها . الخضرة « ريانة » ، والجسر المترب تحرقه الشمس ، والبيوت قاتمة وسمراء دائما . هناك ثبات لعنصر الماء : ماء النيل والترع ، وماء « الطلنبة » ؛ الماء المرفوضة المرغوبة ، التى تغتصب وتحرض على القتال ، والتى يمكن أن يموت الإنسان من أجلها .

وهناك صراع آخر يقسم المكان ، هو الصراع الذى يتمثل فى التعارض بين الجسر التقليدى ، رمز الريف المصرى ، والطريق الزراعى الذى يمتد إلى قصر المالك الإقطاعى ، حارما كثيرا من أسر الفلاحين الصغار من رقعة من أرضهم .

٢ - الزمان والتاريخ

تتكون « الزمكانية » ، فى رأى « باختين » ، من العلاقة الضرورية التى لا تنفصل بين الزمان والمكان . ويلعب الزمان فى هذا الثنائى الدور الأساسى ؛ فهو الحركة التى تحيى المكان ، والتى تمنح عقدة العمل الأدبى ثراءها ودلالتها [٩] . وتضىء هذه الفرضية الروايات الثلاث ، انطلاقا من زمكانية كل منها .

فالحقل الذى يزرعه « جان » فى بداية رواية « زولا » هو الرقعة[٢٠] ؛ أى العلامة على زمن تاريخى ؛ زمن الأرض التى قسمتها الثورة الفرنسية فى ١٧٨٩ وزادت انقساما فى القرن التاسع عشر ، نتيجة للميراث ، مقلصة بذلك مكان البشر ، ومحرضة لهم على العنف الإجرامى . ومن ثم فإن رقعة الأرض فى رواية الفلاحين« لبلزاك » ، تمثل الزمكانية الأساسية التى تحدد أرضية الوصف وتسلسل السرد ، والتى تقطع الحبكة الروائية وفقا لأخلاقيات (أو لا أخلاقيات !) « زولا » : « من يشعل حربا يملك أرضا » (qui guerre a terre a) . وكان « بلزاك » قد قال فى روايته ما يحمل المعنى نفسه : « قل لى ماذا تملك أخبرك بما تعتقد (Dis - moi ce que tu as je te dirai ce que tu penses)

والزمن الواقعى لرواية « زولا » هو زمن نابليون الثالث ، إمبراطور ١٨ برومير . . « هذا السفاح المطلق ، حسب وصف « ميشيل بوطور » ، الذى أدى قلبه للحكم فى ٢ ديسمبر إلى فقدان الملايين من البشر آدميتهم [٢١] . وأثر هذا الفقدان للآدمية واضح فى أرض « زولا » .

وتظهر آثار أخرى للزمن التاريخى فى الرواية فى صورة أكثر مباشرة ، حيث تسمع من خلال المناقشات بين الشخصيات ، نقاشا كان يدور فى تلك الحقبة حول المسائل الزراعية ، يحمل وجهتى نظر : وجهة نظر « المحافظين » (protectionnistes)الذين يحمون السوق الداخلية ؛ ووجهة نظر محبذى . . « التبادل الحر » (libre -échangistes) ـ وكان الخوف من المنافس الأمريكى فى سوق القمح يسبب رعب المزارعين الفرنسيين المقيدين بطرق الزراعة التقليدية ، فى حين كان استخدام الميكنة فى الزراعة الأمريكية قد اتسع نطاقه أواخر القرن التاسع عشر ـ تقول إحدى شخصيات الأرض : « إذا استمر تصدير القمح الأمريكى فلن يوجد فى فرنسا فلاح واحد بعد خمسين سنة »[٢٢] .

وأخيرا هناك صفحات جميلة الخيال ، يختلط فيها الماضى بالحاضر ، وتمتزج القصة الشعبية بالتاريخ ، ويمتزج الأسى بالأمل ، على غرار قصص السمر التى تقصها الشخصيات فى سهراتها الليلية . يحكى التاريخ عن الفلاحين فى فرنسا منذ العصور الوسطى ، مصورا خضوعهم الأزلى ، ثم قيامهم فى هبات عنيفة ، حتى يأتى اليوم الذى يدركون فيه أنهم القوة الحقيقية . لقد رأى « زولا » ، مثل « بلزاك » قبله ، أن الثورة الفرنسية فى ١٧٨٩ لم تُثْرِ إلا البرجوازية ، وأن « الفلاح استمر هو الفلاح »[٢٣] .

وفى عناقيد الغضب تتمثل « الزمكانية » الأساسية للرواية فى

الطريق بين الأرض المهجورة والأرض المرغوب فيها ؛ هذا « الطريق القومى ٦٦ » ، الذى يحمل مع العربات « الغوغائية » ألوفا من المهاجرين الذين طردتهم « الشركة المساهمة » من الشرق فى « أوكلاهوما » إلى الغرب فى « كاليفورنيا » . ويوظف القص علامة الطريق توظيف المجاز المرسل ؛ فهو علامة الانتقال الإنسانى الضخم الذى سببه الاتساع الفجائى فى نظام الاستغلال الرأسمالى فى الريف الأمريكى .

ولهذا الانتقال مستويات مختلفة ؛ فإلى جانب الانتقال الجغرافى هناك الانتقال التاريخى والاجتماعى والنفسى لأناس يهجرون أرضهم للبحث عن العمل المأجور . وقد نزع هؤلاء البشر من أرضهم التى كانوا يزرعونها بأيديهم ، والتى دفنوا موتاهم فيها ؛ فهم ، بحسب قولهم ، منتزعون من أنفسهم . لقد أصبح الماضى « نجسا » ، والآن تتساءل الشخصيات عما إذا كانت تستطيع أن تعيش المستقبل : « هل نستطيع أن نبدأ من جديد ؟ » ؛ أو « كيف نعيش حياة غير حياتنا » ؟

وتنقسم الرواية إلى أجزاء ؛ بعضها لسرد أحداث الرواية ، التى تقع جميعا فى « **الطريق القومى ٦٦** » حيث عربة النقل القديمة تنقل أسرة « **جواد** » من « **أوكلاهوما** » إلى « **كاليفورنيا** » ، وأجزاء أخرى مفسرة للحقبة الزمنية ، ولتغير القيم ، فى أسلوب شاعرى ، ملحمى دائما . وفى هذا كله استعادة لزمن انتقال المالك الصغير من الزراعة الفردية إلى الميكنة الزراعية والملكية المساهمة الكبيرة ، حيث أصبح ملاك الأربعين « آربان » مهاجرين ، فى حين تزداد قوة ملاك المليون ، وتضاف إلى قوة رجال المال والبنوك فى العصر الحديث .

وفى أرض الشرقاوى يمثل الطريق أيضا « الزمكانية » الأساسية ، ولكنه هنا مختلف ؛ فهو علامة على زمن آخر ومكان مغاير . وهذا الطريق غير « **الجسر** » أى الطريق غير المسفلت ، الذى يجاور القرية والحقل . هذا الجسر التقليدى يهدده الطريق الزراعى ، رمز سلطة الحكومة المتعاونة مع المالك الزراعى الكبير . والطريق يرمز أيضا لزمن حديث ، يظهر فيه إنسان جديد ، هو العامل الذى تكتمل صورته فى آخر الرواية .

و « الزمكانية » الأساسية الأخرى هى الماء ؛ فالماء هو سبب الصراع الذى واجه فيه الفلاح الفقير المالك الكبير الذى تحميه الدولة . والخلفية هنا هى تاريخ مصر قبل ثورة ١٩٥٢ ؛ مصر التى كانت تحكمها الحكومات الخاضعة للإنجليز . وهذا التاريخ يتداخل فى النص السردى ، بلسان الراوى أو إحدى الشخصيات ، العائدة من القاهرة ، أو التى تعيش فيها ، فى الغالب . فمن خلال الزمن التاريخى تكتسب الصراعات الدقة التى يفتقدها وصف المكان (النمطى ، العام) فى حين يمثل الحديث هنا ، أى كلام الناس وحيوية الحوار ، الدلالة الاجتماعية والأدبية الأساسية للرواية .

وهنا يختلط الماضى بالحاضر كذلك ؛ فالماضى كامن فى ذاكرة الشخصيات ، مثل أحداث ثورة ١٩١٩ ، أو تزوير الانتخابات .

٣ ــ الأيديولوجيا والقيمة

يتعين على التقويم تحديد الأفق الزمانى ــ المكانى للنص . فالتقويم هو الذى يحكم الاختيارات الأساسية ؛ كالحبكة ، والشخصيات ، والأسلوب ، والتسلسل السردى ، والمواضع الدلالية . ولنأخذ هنا القيمة أولا بالمعنى « السوسيرى » للتمييز ، حيث تشكل كل قيمة بالتعارض مع القيم الأخرى فى النظام الرأسى ، ثم ننظر إلى القيمة كما بلورها النقد المعاصر ــ ومازال المفهوم يختبر بطرق مختلفة ــ منذ « باختين » ، ثم « جاكبسون » ، ثم « لوتمان » ثم « هامون »[٢٤] . فالقيمة هنا هى العنصر السائد (La dominante) ، المركزى (L'élément focel) الذى يحكم العمل الفنى ، وتخضع له عناصر هذا العمل الأخرى .

وفى « **رواية الأرض** » يتمثل العنصر المركزى الأساسى الذى يحكم العمل الفنى فى ملكية الأرض أو عدم الملكية . فالأب « فوان » ينحدر فى رواية « زولا » ، لأنه فقد أرضه ، ويحكم هذا العنصر كل العناصر الأخرى كلها . ومن ثم فإن تماسك الإنسان ، الذى يبرز جوهره ، تحدده فى هذه الرؤية ملكية الأرض . إن « الكينونة » هنا ، حسب تعبير « فيليب هامون » هى « الملكية » (L être est un avoir)[٢٥] .

« بوطو » يقتل أباه طمعا فى الأرض ، ويرغب فى أرض أخيه الذى صار ضعيفا نتيجة لانحلاله وسكره الدائم (ومما يؤكد سوداوية رؤية « زولا » أن هذه الشخصية المتدهورة هى أكثر الشخصيات وعيا فى الأرض !) وفى **عناقيد الغضب** أيضا نرى ملكية الأرض تحدد الهوية والاتساق . لكن قوة المال هنا لم تكن بعد قد طغت على العلاقات الإنسانية . إن الأرض هنا مازالت تعنى التعامل اليدوى مع الأرض ، أى العلاقة الجسدية بها . الأم « مان » تضمن استمرارية المجموعة وتخاف عليها التشتت ، فتظل طوال الرواية تحمى أفراد أسرتها وتخاف عليهم التفتت الذى يهددهم جميعا ، ويهددها معهم ، نتيجة لضياع الأرض .

أما فى أرض الشرقاوى فإننا نرى ملكية الأرض أو عدم ملكيتها ، مع تفاوت درجات الامتلاك ، تحكم عناصر القص . فالملكية تضمن أولا شرف الإنسان وكرامته ، وإن كانت ملكية فدان واحد . ومن ثم فإن خضرة ودياب يفتقران إلى الشرف والأخلاق لأنهما لا يملكان أرضا ؛ ويتصرف الشيخ شناوى على نحو يختلف عن الملاك الصغار . ثم تدور الحبكة الأساسية حول الصراع بين المالك الكبير والفلاح الفقير .

ومن هذا النظام الرأسى ننتقل إلى التشكيل الداخلى للعمل ، فى إطار كل رؤية معيارية « زمكانية » خاصة ، فننتقل بذلك إلى النظام الأفقى للعمل الأدبى ، أى إلى الترابط السياقى للقص والتقنيات الأسلوبية الخاصة به . وندخل هنا فى خصوصية كل عمل كبير ؛ أعنى العمل الذى لا يقلد ولا يعاد إنتاجه ، برغم الاتفاق على بعض المبادىء العامة . فالنظام الرأسى القيمى يشكل السياق القصصى الأفقى ، حسب بعض المجريات العامة التى ترصد فى الدراسة الأدبية بوصفها تقنيات العمل . أما جمال العمل الأدبى ودلالته الخاصة ، فيعطينا مستوى آخر من الصراع ــ لن أدرسه هنا بل فى الكتاب الذى أعده ــ بين عناصر الأيديولوجيا والقيمة الفنية .

وفى خطة الأرض ، وضع « زولا » الأب « فوان » ، « هذا الفلاح الذى سفعته الشمس وجففته الأرض »[٢٦] ، ليكون « الوجه الكبير ، المركزى » للقصة . لقد ارتعش من الخوف أمامه جميع أطفاله ، ولكن « شيئا فشيئا فقد السلطة . وهذه هى حركة الشخصية

فى الكتاب كله » . . ويفسر « زولا » رؤيته : « الوصول إلى الانحدار ؛ السحق ، الإلغاء ؛ ومن ثم إلى الصلابة ، الرغبة فى الموت ، سهولة الموت ، الحيوان الذى شاخ ؛ الذى كان له نفع فى زمن ثم يقتل عندما يصبح لا يفيد فى شىء » . ويضيف « زولا » « يجب أن يكون هذا من النواحى الجميلة فى الكتاب ، حيث تعالج هذه الصورة ، وتدرج جيدا »[٢٧] .

وقد وفى « زولا » بوعده ؛ فصورة « فوان » المشرد فى الحقول والطرق مثيرة للغاية : « كانت أرضه قد ضاعت ، وقريبا سوف يضيع بيته »[٢٨] . وكذلك قصة وحدته عندما لم يعد يستمع إليه أحد فى نهاية الرواية ، حتى حفيده الصغير الذى كان يعطف عليه : « لم يبق له حتى هذا الطفل ليتحدث معه ، فانغمس فى الصمت المطلق ، واتسعت عزلته واكتملت . لا كلمة أبدا ، فى أى شىء إلى أحد »[٢٩] .

ويستعمل التعبير عن حب الأرض والملكية التشبيه الدارج بين الأرض والمرأة فى استعارة طويلة « منسوجة » (métaphore filée) عبر صور مختلفة للزرع والخصوبة والنثر والجنس . لقد أحب « فوان » الأرض كما يحب الرجل « المرأة التى تقتله والتى يمكن أن يقتل من أجلها . . . الأرض »[٣٠] .

وقد أظهر « فيليب هامون » كيف يعكس اختيار الأسماء استعار الرقعة : « فوان » يعبر عن الاختلاع ، و« رونى » عن « التفتيت » وبارى هاش (المحامى) عن التقطيع[٣١] . ولم تدرس إلى الآن استعارات المرأة والأرض فى ازدواجية التعبير عن الجنس والخصوبة التى تشكل أساس أسلوب الرواية .

وعلى الرغم من قسوة الأرض فإنها جميلة ، وعظيمة مثل « البحر الهائج » ، وحزينة مثل السماء « الرمادية » ، « الصماء » ، « الباردة كالثلج » . وإيقاع الزرع والقمح « الأشقر » ، الطائر فى الهواء ، يعطى الرواية البعد الأسطورى الذى يتمثل فى تحدى الإنسان للطبيعة عبر عمله ، الذى يضع الإنسان الصغير فى مواجهة الأرض العظيمة ، الضخمة[٣٢] .

وفى عناقيد الغضب نرى توظيفا آخر لملكية الأرض بوصفها « العنصر المركزى » للعمل الأدبى. هنا لا تُقَابَل ملكية الأرض بلاملكيتها ، أو بملكيتها الصغيرة ، بل بشكل آخر للملكية ، يتمثل فى التعارض بين إنسان الجرار ، العامل فى شركة مساهمة ، الذى لم يكن « قد عرف الأرض أو امتلكها أو ركع لها » . . . والذى « لا يؤمن بها . . . »[٣٣] ، والفلاح الصغير الذى كان يملكها : « هذا الذى يجعلها ملكنا ، أننا قد ولدنا فوقها ، وعملنا فيها ، ودفنا فيها . . . »[٣٤] . . « هذا الذى يعطى حق الملكية وليس مجرد ورقة تحمل أرقاما فوقها »[٣٥] . وفقدان الأرض يعنى فقدان الإنسانية والاغتراب عبر الجرار والأشياء ، أى الخضوع لعالم المال : « كما يقول الآخر ، تعتمد حريتك على النقود التى لديك كى تشتريها بها »[٣٦] .

ولكن هذه القسوة لا تؤدى إلى أن يقسو الفلاح الصغير على الفلاح الصغير كما فى رواية « زولا » . الصراع الأساسى هنا يتمثل بين الإنسان والنظام الصناعى الرأسمالى ، الذى يجرده من كل شىء . وبين الرجال المجردين ينتظم التضامن الإنسانى ، والتعاون ، والاتساق ، حتى التمرد الذى يعطى دلالة عنوان الرواية : « عناقيد الغضب » .

وهذا التضامن يمفصل الرواية ، مثل ملحمة عظيمة تؤكد الإيمان بالإنسان واستمراريته ، على الرغم من الآلة ومن منطق الملاك الكبار ، الذين يوظفون فى الرواية توظيفا صارما . إن نظام الشخصيات يبنى عالم التضامن الإنسانى حول « مان » الأم ، هذا الوجه المركزى لرمز الاستمرارية . إنها هى التى تدعم جميع أفراد الأسرة كلما انتاب اليأس أحدهم ، وتضمن بقاءهم ، وتنظم حياتهم ؛ وفيها تمتزج القوة بالحنان الإنسانى والحب ورهافة المشاعر .

ويتعارض نظام الشخصيات مع نظام الأشياء ، حاملا دلالة الاغتراب . وتتمثل الأشياء فى الجرار وبضائع مقاهى « الطريق القومى ٦٦ » المتماثلة ، التى لا طعم لها ولا خصوصية ؛ فى بقالة الشركة المستغلة لحقل الخوخ فى الغرب ، وفى عربة النقل المستهلكة ، التى تحتاج على الدوام إلى الإصلاح ، معطلة الحركة الفعل ، ومثيرة للقلق (لن نصل أبدا !) . إنها تستهلك النفط ، وتهدد فى كل لحظة بالتوقف ، والحيلولة دون الوصول إلى الأرض الطوباوية . وتعد عربة النقل هنا علامة كنائية أساسية ، رامزة إلى تشرد أسرة « جواد » نتيجة للنظام الرأسمالى . فالرواية رواية زمن جديد عبر مكان متنقل ؛ فمن الحقل إلى الطريق قد استقر نظام آخر للقيم : « لحظات صمتهم الطويلة المتأملة ، التى كان موضوعها فى الماضى حقولهم ، قد تحولت الآن لتستهدف الطريق الواسع ؛ إلى المسافة المتبقية حتى الغرب »[٣٧] .

وفى أرض الشرقاوى نجد أيضا أن الأرض هى التى تمنح الإنسان الكرامة والصلابة والاستمرارية . إن عبد الهادى البطل يستمد قوته من هذه الأرض التى يمتلكها ويعرفها : « إن هذه الأرض الواسعة التى تمتد إلى جواره لتملؤه إحساسا بالثبات والرسوخ والشرف . . لم يكن يرى منها شيئا فى الليل ، ومع ذلك فقد كان يعرفها . . . يعرفها جيدا ، يعرف وجهها وقنواتها وكل مسلك فيها . . . ويعرف شكل أعواد الذرة الغضة التى تنبثق من الأرض على مهل .

إنه الآن ليقف إلى جوار الأرض التى يملكها هو والتى ورثها عن أبيه ، وحمل الفأس الصغير عليها وهو طفل . . إنها نفس المنقرة التى حملها أبوه عندما كان طفلا . . »[٣٨] .

وعلى العكس من ذلك تقع الشخصيات التى لا تمتلك شيئا من الأرض فى الدعارة والذل ، مثل خضرة التى تبيع جسدها بثمن ضئيل لمن يطلبه . أما الشيخ الشناوى ، فيبيع كلمته ، ويكتفى بأن يدعو الله أن يجنبه إدانة الحكومة لتحالفها مع المالك الكبير ، الذى يحرم الفلاحين الماء : « لو كان سيدنا يملك قيراطا واحدا على الأقل . . ولو أنه أعمل فيه الفأس ، وانحنى عليه ، وحفر له القنوات . . لما اعتقد أن أمر الله هو الذى حرم القرية من الماء ، لينعم به الباشا ، ولروى أحاديث أخرى . . ولآمن أن الحكومة ــ لا الله ــ هى التى تحرم أرض الفلاحين من الماء ، وتميت أعواد الذرة الغضة . . . ولتأكد أن الحكومة وحدها ــ لا الله ــ هى التى تصنع المصائب »[٣٩] .

ويحدد هذا النظام الرأسى سياق القص على ثلاثة مستويات :

(١) مستوى التسلسل السردى ، حيث يبنى الحبكة الروائية على صراع الفلاحين والمالك حول الماء ، وصراع الفلاحين والحكومة نتيجة لبناء الطريق الزراعى . وكانت الحكومة متحالفة ــ بطبيعة

الحال ــ مع المالك فى الصراع الأول ، على نحو يجعل الدلالة العامة للقصة تنتج عن صراع الفلاحين مع السلطة ، بتوحيد الصراعين : « وطافت برأسه صور بشعة عن أرضه التى ستموت من العطش فى حوض الجسر ، والأرض التى اضطر تحت ضغط الأزمة والحاجة إلى رهنها تحت يد محمد أفندى ، والأرض التى يمكن أن تنتزعها الحكومة لتقيم عليها السكة الزراعية »[٤٠] .

(٢) مستوى التعارض بين الجسر التقليدى وجماله الهادىء ، والطريق الزراعى ، مع ما يمثل ذلك من اختراق عنيف لحياة الفلاحين : « ينظر إلى النهر وإلى الحقول ويعجب لهؤلاء الذين يتركون الجسر الجميل المستقيم ويقيمون بدلا منه سكة زراعية جديدة ملتوية ، لتمر أمام قصر الباشا »[٤١] . وهنا يحتاج البحث إلى التأمل فى قيمة الدفاع عن الماضى المهدد ، التى تضاف إلى الدفاع عن الأرض ، فى حركة التمرد ضد القوى القاهرة .

(٣) مستوى نظام الشخصيات حسب هذه الصراعات ، ولكن أيضا فى محاكاتها لأنماط قائمة خارج النص ، مع جميع الفئات الموجودة فى القرية : من المالك إلى المعدم ، إلى الشيخ ، والبقال ، والمعلم ، الخ ، والتحديد الزمنى عبر أحداث السياسة بأسمائها وتواريخها المحددة .

والوصف هنا لا يصل إلى دقة « زولا » أو شاعرية « شتاينبك » ، ولكنه يعبر مع ذلك عن غنائية أرض مصر وجمال نيلها . وهنا يضع الراوى نفسه فى استمرارية رؤية « زينب » : « كانت قريتى هى الأخرى جميلة كقرية « زينب » ، وأشجار الجميز والتوت تمتد على جسرها ، وتلقى ظلالها المتشابكة على أرض النهر » .

* * *

هذه الفرضيات سوف تسمح لى فيما بعد ، وكما أرجو ، أن أستكمل تفصيلا دراسة « رواية الأرض » بوصفها نوعا حاولت تحديده من خلال نماذج أخرى ، فى الأدب العربى وفى الآداب الأوروبية والروسية والأمريكية ، وأن أقوم بهذا التحليل ، الذى لم أقم هنا إلا بالإشارة إليه ، بين القيمة التى تشكل العمل ، والإنتاج الفنى ، فى تكاملها وفى صراعها .

الهوامش

(١) انظر فى « بيير ماشرى » : **من أجل نظرية للإنتاج الأدبى** ، الصفحات الخاصة بنقد لينين لتولستوى ، والجزء الذى يحلل رواية الفلاحين « لبلزاك » .

Pierre MACHEREY, **Pour une théorie de la productin littéraire.** Maspero, Paris, 1980.

ومقالة ماشرى عن الفلاحين لبلزاك ، فى الكتاب الجماعى **للنقد الاجتماعى**
Sociocritique; ouvrage collectif, Nathan, Paris 1979.

(٢) انظر : M.ARLAND; **le paysan français à'travers le littérature,** Stock, Paris 1941.

الفلاح الفرنسى فى الأدب .

E.DORDAN, **Le paysan français d'aprés les romans du xixeme siécle.** Thèse, manuscrite, 1923

الفلاح الفرنسى وفقاً لروايات القرن التاسع عشر (رسالة غير منشورة) .

وأعمال أخرى فى هذا الموضوع ، تتفق فى وصف الصور السابقة .

(٣) انظر كلود بريفوست : **الأدب والسياسة والأيديولوجيا** ، ص ١١٣ ، وماشرى ، ص ١٣٥ .

C.PRÉVOST; **littérature, politique, idéologie.** Ed. Sociales, Paris 1973.

(٤) كارلو ليفى ، **توقف المسيح عند إيولى** ، ص ٩ - ١٠ .

C. LEVI; **Le christ s'est arreté à Eboli,** Gallimard, Paris 1948, p. 9-10

(٥) انظر جى روبير : **الأرض لإميل زولا** ، ص ٨٤ .

Guy ROBERT, **La terre d' Emile Zola.** Paris 1952, p. 84.

(٦) ومن هذا المنظور توجد أعمال قيمة مثل كتاب محمود مكال عن قرية تركية ، والسيرة الذاتية « لهلياز » ، الفلاح الفرنسى ، ووثيقة الأمريكى « هنتن » عن القرى الصينية فى الثورة . أما القصص الشفوية فمن ضمنها قصة جميلة

روتها فلاحة روسية لتولستوى ، وقد نشرها تولستوى نفسه فيها بعد تحت اسم : **مصير فلاحة** .

Destin de paysanne récil d'une paysanne russe raconté ā Tolstoi. Didier, Paris 1942.

(٧) ولا حاجة هنا إلى الإشارة إلى كتاب الدكتور عبد المحسن طه بدر عن **الراوى والأرض** ، الذى أفادنى بالكثير . أما بالنسبة لرواية **الأرض** الفرنسية فهناك ملاحظات « لوكاتش » عن **الفلاحين** « لبلزاك » ، وجزء « ماشرى » ، الذى ذكرناه ، وأعمال « جى روبير » ، ثم « هنرى متران » عن **أرض زولا** .

(٨) للأسف لم تتوافر لى النسخة الأصلية للرواية بالإنجليزية ؛ فالإشارة إليها هنا ستكون من خلال الترجمة الفرنسية .

(٩) جورج ساند : **مقدمة فرنسوا لوشامبى** . انظر أيضاً بول فرنوا ، **الرواية الريفية من جورج ساند حتى راموز**

G.SAND, Préface a François Le champi et P. Vernois. **Le roman rustique de George Sand à Ramuz** Nizet, Paris 1962, p. 17.

(١٠) **المرجع نفسه** .

(١١) إميل زولا : **مشروع كتاب الأرض** ، مخطوطة بالمكتبة الأهلية بباريس ، برقم ١٠٣٢٨ أوراق ٤٠٠ - ٤٥٢ ، وقد نشر « هنرى متران » أجزاء منها فى مقدمته لأرض زولا ، فى **الأعمال الكاملة لزولا** ، ص ١٥١٠ .

H.Mitterrand; **La terre d'Emile Zola,** prèface, D.C. La Pleiade, p. 1510 .

(١٢) **المرجع نفسه** .

(١٣) زولا : **الأرض** ، ص ٢٧ .

E.ZOLA; **La terre.** Gallimard, Paris 1980, p. 27.

(١٤) زولا : **الأرض** ، ص ٣٢

(١٥) **نفسه** ، ص ٣٣ .

(١٦) جون شتاينبك ، **عناقيد الغضب** ، ص ٧ .

J.Steinbeck; **Les raisins de la colère,** Gallimard Paris 1947, p. 7.

(١٧) **نفسه** ، ص ١٣٦ .

(١٨) **نفسه** .

(١٩) انظر « باختين » فى **جماليات الرواية ونظريتها** ، ص ٢٣٧ - ٢٣٨ ، وفى **جماليات الإبداع الكلامى** ، ٢٣٢ - ٢٦١ ، الجزء الذى يتحدث فيه عن **الزمان والمكان** .

M.Bakhtine, **Esthétique et theorie du roman,** Gallimard, Paris 1978, pp. 237-8 **Esthetique de la création verbale.** Gallimard, Paris 1984, p. 232, 261.

(٢٠) بخصوص « **الرقعة** » عند زولا انظر مقدمة « هنرى متران المذكورة » ، وكتاب « **فيليب هامون** » عن **موظفى الرواية عند زولا** .

Ph. HAMON; **Le personnel du roman,** Droz, Paris 1983. وكان لوكاتش أول من أشار إلى أهمية الرقعة عند « بلزاك » فى دراسته عن **بلزاك والواقعية الفرنسية** .

(٢١) ميشيل بوطور : الأعمال الكاملة لزولا ، **مقدمة الرواية الاختبارية** ، الجزء العاشر ص ١١٦٠ .

M.BUTOR, **Introduction au roman experimental** O.C. t.x p. 1160

(٢٢) زولا : **الأرض** ، ص ٤٠٣ .

(٢٣) **نفسه** ، ص ١٠٨ .

(٢٤) انظر فيليب هامون ، **النص والأيديولوجيا** ، ص ١٩ .

Ph. HAMON; **Texte et idéologie,** PUF; Paris 1984, p. 19.et Jakobson, **Questions de poétique,** p.145; Lotman; **Structure du tente artistique,** p. 366 Bakhtine; **Théorie de l'énoncé,** p. 73. spp. dans T. Todorov; **M.Bakhtine le principe dialogique,** Seuil, Paris 1981.

(٢٥) **موظفو الرواية** ، ص ٢٣٥

(٢٦) **مقدمة متران** ، ص ١٥١٢

(٢٧) **نفسه** .

(٢٨) **الأرض** ، ص ٢٦٠ .

(٢٩) **نفسه** ، ص ٤٦٢ .

(٣٠) **نفسه** ، ص ٤٦ .

(٣١) **موظفو الرواية** ، ص ١٢٣ - ١٢٧ .

(٣٢) الأرض ، ص ٣٩ .

(٣٣) عناقيد الغضب ، ص ٥٥ .

(٣٤) **نفسه** ص ٥٢ .

(٣٥) **نفسه** .

(٣٦) **نفسه** ، ص ١٧٠ .

(٣٧) **نفسه** ، ص ٢٧٣ .

(٣٨) عبد الرحمن الشرقاوى ، **الأرض** ، ص ٤٧ . انظر أيضاً ، عبد المحسن طه بدر ، الروائى والأرض ، ص ١٣٩ .

(٣٩) نفسه ، ص ٧٨ .

(٤٠) نفسه ، ص ١٩٩ - ٢٠٠ .

(٤١) نفسه ، ص ٣١٤ .

حيّ بن يقظان

رضوى عاشور

هذه قراءة جديدة لنص قديم هو حى بن يقظان لابن طفيل الأندلسى[١] المتوفى فى عام ١١٨٥ . وهو نص حظى بكَمٍّ وافر من الدراسات ؛ منها ما يبحث مضمونه الفلسفى ؛ ومنها ما يقارن بينه وبين نصوص سابقة أو لاحقة . وعلى كثرة هذه الدراسات ، يفتقد الباحث دراسة تحليلية تربط بين الشكل والمضمون أو ترجع الصورة الفنية إلى جذرها الأيديولوجى .

وقصة حى بن يقظان ، وهى الأثر الأدبى الوحيد المهم لكاتبها[٢] ، تغرى بالدراسة ، ليس لأنها إرهاص مبكر بالشكل الروائى فحسب ، ولكن أيضا لما تتيحه من اختبار بعض المقولات النظرية الخاصة بالعلاقة بين الأدب والأيديولوجيا واستجلائها ؛ ذلك لأنها ليست مجرد رسالة فلسفية ، ولا هى عمل أدبى خالص بالمعنى الدارج للتعبير ، بل تبدو كأنها تقع على الحدود المشتركة بين الفلسفة والأدب . كما أنها تتميز بارتباطها بعدد من النصوص الشبيهة ، منها ما تعيد هى كتابته . ومنها ما يعيد كتابتها[٣]،وتكشف المقارنة للدارس عن معنى أشكال التعبير ودلالاتها .

تتكون **حى بن يقظان**[٤]من ثلاثة أقسام وخاتمة . القسم الأول بعنوان تمهيدات ، والقسم الثانى يقدم نشأة حى ويصور نموه البدنى والعقلى فى الجزيرة المنعزلة ، ويضيف القسم الثالث قصة حى مع أبسال وسلامان . ثم تأتى الخاتمة حيث يتوجه الكاتب ، كما فعل من قبل فى المقدمة ، إلى قارئه مفسرا شيئا من دوافعه وأسلوبه .

ونلاحظ أن ابن طفيل فى القسم الأول من كتابه يطلع قارئه على مشروعه ، وسبيله إلى إنجاز هذا المشروع ؛ فيقول :

> « سألت أيها الأخ الكريم الصفى الحميم ــ منحك الله البقاء الأبدى وأسعدك السعد السرمدى ــ أن أبث إليك ما أمكننى بثه من أسرار الحكمة المشرقية التى ذكرها الشيخ الإمام أبو على بن سينا ؛ فاعلم أن من أراد الحق الذى لا جمجمة فيه فعليه بطلبها ، والجد فى اقتنائها » .

فموضوع الكاتب هو « أسرار الحكمة المشرقية » ؛ أى ذلك النوع من التصوف الإسلامى المتأثر بالأفلاطونية الجديدة،والقائل بإمكان إدراك قوانين الوجود و« جوهره » عبر عملية تأمل طويل تفضى إلى لحظة الكشف والتجلى . وهذه اللحظة وإن كانت « أجل من أن تنسب إلى الحياة الطبيعية » ، فإنه بالإمكان الوصول إليها « بطريق العلم النظرى والبحث الفكرى » .

كما يوضح لنا ابن طفيل فى ذلك القسم ــ الأول ــ أن الموضوع الذى ينوى تناوله موضوع مطروق ومطروح ، وأنه بالكتابة فيه يسهم فى مناظرة المواقف القائمة شارحا ومفسرا ، مضيفا ومعمقا ، وناقدا ومعلقا . وهو يعلن أنه فى هذه المناظرة يناصر اقتناعات الشيخ ابن سينا وأبى بكر الصائغ المعروف بابن باجة ويكملها .

ولما كان مشروع الكتابة (أسرار الحكمة المشرقية) « من الغرابة بحيث لا يصفه لسان ولا يقوم به بيان ، لأنه من طور غير طورهما وعالم غير عالمها » ، ولما كان الخوض فيه أمراً شائكا تعتريه المخاطر ويتهدده سوء الفهم من قبل « العامة » ، وحذرت الشريعة المحمدية من التوغل فيه ، فإن الكاتب يعلم قارئه أن سبيله إلى تنفيذ مشروعه سوف يكون **الإجمال والمجاز** ،«ومن أراد الحق فعليه بطلبها والجد فى اقتنائها » .

مشروع ابن طفيل هو أن يبث سرا ؛ ومن ثم فهو مشروع يجمع بين ضرورتين متناقضتين ، هما الإفضاء والكتمان ؛ النشر والحدّ من الانتشار . وفعل التوصيل محكوم بوعى المرسل (بالكسر) بطبيعة

رسالة موجهة إلى مرسل إليه من نوع خاص ، منشغل « بـالحقيقة » يطلبها ويجد فى الوصول إليها .

وليس منطلق ابن طفيل بدعة ، بل تتعدد سوابقه فى الفلسفات القديمة الأفلاطونية والأفلاطونية الجديدة وسواهما ، حيث يغلف الفيلسوف معانيه بالرموز فى الوقت نفسه الذى يوصلها عبرها .

ولكن ما الذى يجعل قصة حى بن يقظان تختلف عن كل تلك القصص الرمزية الفلسفية ، ما الذى يجعلها تجاوز حدود ذلك النوع من الكتابة الرمزية القائمة على المثال التوضيحى ، لتقترب حتى تكاد تصل إلى شكل الصورة الرمزية بالمعنى الحديث ؟

لعلنا بحاجة إلى التوقف ، ولو بشكل خاطف ، لاستيضاح الفرق بين نوعين مختلفين من الرمز ؛ أولهما هو الرمز القائم على المثال التوضيحى ، الذى يمكن تعريفه بأنه ذلك النوع من الرمز الذى يكتفى بالإحالة المباشرة إلى مفاهيم مجردة،تختزل مفردات الواقع وظواهره وتترجمها . ويكتسب هذا النوع من الرمز قيمته ومعناه من الأفكار المجردة خارجه ، التى تبقى علاقته بها كعلاقة الجنين بجسد الأم ؛ إن ينقطع حبل الحياة الواصل بينهما يخمد ويموت . ويقوم كثير من الحكايات القديمة والوسيطة على المثال الرمزى ، ومن هذه الحكايات - مثلا - تلك الحكاية ذات التنويعات التى تصور المسيح حصانا أبيض وحيد القرن،يتربص به الصيادون فى حقل تنبت فيه أنواع مختلفة من الزهور والنباتات . وكما كان للحصان الأبيض وصياديه دلالات رمزية محددة ، كذلك كان لكل نبات معناه المقرر والمعروف .

أما النوع الثانى من الرمز ، وهو الأرقى ، فتقوم الفكرة فيه مقام النواة من الصورة التى تستوعبها وتكسوها ، ولا يصبح لدينا مفهوم مجرد يترجمه رمز ؛ أى أنهما شيئان منفصلان يحيل أحدهما إلى الآخر ، بل فكر مجسد . . . نواة فاعلة فى صورة تغذيها وتمنحها خصوصيتها وهذا الفكر المجسد أو الصورة الرمزية تجمع بين العام والخاص ، والذهنى والمحسوس . وهى قائمة بذاتها برغم احتفاظها بوشائج صلة بالواقع الذى نتجت عنه(٥) .

ولكى نناقش طبيعة الصورة الفنية فى قصة حى بن يقظان يتعين علينا أن نتتبع تفاصيل هذه الصورة التى لا يقدمها لنا الكاتب إلا فى القسم الثانى ، بعد أن يطلعنا فى القسم الأول (على عادة الفلاسفة لا كتاب القصة) على مشروعه الفكرى مجردا قبل أن يتشرنق فى كرته الحريرية ؛ أى أنه يكشف تلك الأوراق التى يخفيها القصاصون والروائيون عادة ؛ فيقول لنا إن هدفه هو الكتابة عن أسرار الحكمة المشرقية : أى كيفية وصول الإنسان بمفرده ، ودون إرشاد دينى ، إلى معرفة الله .

ثم يبدأ ابن طفيل بسرد قصة حى باحتمالين يفسران وجوده المنعزل فى تلك الجزيرة المهجورة ؛ فإما أنه نشأ بالتولد الذاتى ، فكان وجوده المادى سابقا على وجوده الروحى الذى أعقب ذلك حين علقت بمادته الروح دائمة الفيض من عند الله ؛ وإما أن أمه الأميرة ، التى تزوجت عن غير رضى أخيها الملك ، وضعته فى صندوق - خشية عليه من غضب أخيها - فحملته الأمواج إلى الجزيرة . وتقديم ابن طفيل للاحتمالين معاً يفى بحاجة أيديولوجية (وسوف نعود لمناقشة ذلك لاحقا) ، فى الوقت الذى لا يفسد فيه متطلبات الكتابة القصصية ، ولا الصورة الرمزية ؛ بل على العكس من ذلك ؛ إذ إن هذا الجزء الخاص بولادة حى يستخدم مدخلا إلى القصة ، وهو بمثابة مساحة خارج الحدث تشكل ما قبل تاريخه ، ولكنها بالضرورة تنفتح عليه ، وتفضى إليه ، وتضفى عليه المعقولية والخصوصية .

يبدأ الحدث ، إذن ، من تلك اللحظة التى تخرج فيها الظبية الطفل من تابوته الخشبى وتلقمه حلمتها ، لتتكفل به ؛ لأن هذه اللحظة هى الأولى فى العلاقة بين الطفل مدركاً (بالكسر) والعالم مدركاً (بالفتح) ، بين الرضيع من حيث هو حاجة خالصة للأخذ والطبيعة من حيث هى مشبعة لهذه الحاجة .

ويتابع ابن طفيل ، ويتتبع القارىء ، سيرة حى ، وهى سيرة إدراكه ونمو معارفه . نراه ينظر ويلاحظ ويقارن ويستنتج ويبنى على الاستنتاجات أفعالا وسلوكا .

« ينظر إلى جميع الحيوانات فيراها كاسية بالأوبار والأشعار وأنواع الريش . وكان يرى مالها من سرعة فى العدو وقوة بطش ، وما لها من الأسلحة المعدة لمدافعة من ينازعها ، مثل القرون والأنياب والحوافر والصياصى والمخالب .

ثم يرجع إلى نفسه ، فيرى مابه من العرى ، وعدم السلاح وضعف العدو ، وقلة البطش ، عندما كانت تنازعه الوحوش أكل الثمرات ، وتستبد بها دونه ، وتغلبه عليها ، فلا يستطيع المدافعة عن نفسه ولا الفرار عن شىء منها» .

دفعه ذلك كله إلى استخدام أوراق الشجر فى ستر جسده ، والأغصان عصيا للدفاع عن نفسه ، وقاده هذا إلى اكتشاف أن ليده فضلا على أيدى الحيوانات .

ثم تموت الظبية ويشق حى صدرها بحثا عن علّة الموت . ونلاحظ أن السرد منذ بداية القسم الثانى حتى وصف عملية تشريح الظبية يتم بشكل محايد ، كأن ابن طفيل قد خرج تماما عن النص ، وترك لحى ، تلك الشخصية البريئة من المعرفة والتاريخ ، أن يدرك ويعرف ويصنع لنفسه تاريخا . يشرّح حى جثة الظبية بحثا عن سر الحياة (والموت) . ولما يفشل فى العثور عليه يخلص إلى أن هناك ساكنا فى ذلك الجسد ارتحل ؛ وصار يتساءل ويبحث من جديد عن ذلك الشىء : « ما هو ؟ وكيف هو ؟ وما الذى ربطه بهذا الجسد ؟ وإلى أين صار ؟ ومن أى الأبواب خرج عند خروجه من الجسد ؟ وما السبب الذى أزعجه إن كان خرج كارها ؟ وما السبب الذى كرّه إليه الجسد حتى فارقه ، إن كان خرج مختارا ؟ » وتملؤه القناعة بأن الجسد خسيس لا قيمة له ، وأن القيمة كل القيمة فى ذلك الشىء المصرِّف له .

«وسلا عن ذلك الجسد ، وطرحه ، وعلم أن أمه التى عطفت عليه وأرضعته ، إنما كانت ذلك الشىء المرتحل ، وعنه كانت تصدر تلك الأفعال كلها ، لا هذا الجسد العاطل . وأن هذا الجسد بجملته إنما هو كالآلة لذلك الشىء،وبمنزلة العصا التى اتخذها هو لقتال الوحوش ، فانتقلت علاقته من الجسد إلى صاحب الجسد ومحركه ، ولم يبق له شوق إلا إليه» .

وتتخذ مسيرة حى العقلية حركة محددة المعالم من الملاحظة إلى التأمل ، ومن اكتشاف الجزئيات إلى بناء الكليات ، ومن إدراك الطبيعة إلى التطلع إلى ما وراءها . ويخضع كل جزء من هذا القسم وكل معرفة جديدة يتمثلها حى ، بدرجة أو بأخرى ، لهذا النموذج .

وتسهم دقة ابن طفيل فى نقل ملاحظات حى وطريقة تفكيره ؛ وهى الدقة التى يفسرها تكوينه الثقافى بما هو طبيب وعالم وفيلسوف ، فى إضفاء الواقعية على الحدث والحياة والحيوية على شخصية حى . إننا نرى حى ونعايش تجربته ونتتبع كيف ينمو ويتطور وينتقل من معرفة إلى معرفة . ولما كان هذا التطور هو « موضوع » القصة وبؤرة الحدث فيها فإن شخصية حى تصبح بالضرورة شخصية متطورة ونامية . وهنا يلتقى تكوين الكاتب الخاص بطبيعة مشروعه الفنى فى إكساب الصورة صفة الواقعية برغم أنها فى المنطلق تبدو غير قابلة للتصديق ، بعيدة عن الواقع (إنسان ينشأ منعزلاً فى جزيرة خالية من البشر) .

ويصف ابن طفيل مشاعر حى وأفكاره دون تدخل سافر فى النسيج القصصى ، فيستخدم أسلوبا تقريريا محايدا يخفى حقيقة وجوده وراء الحدث يحركه ويحدد مساره . ولا يخرج الكاتب عن قاعدته تلك إلا فى مواضع معدودة يستشهد فيها بآيات قرآنية تعد بمثابة تدخل مباشر فى النص ، حيث إن هذه الآيات تقع خارج النطاق المعرفى لحى الذى لم يكن يعرف بعد لا كتاباً ولا سنة .

ويبقى ابن طفيل ملتزما بأسلوبه التقريرى إلى أن يخلص حى إلى وجود « فاعل مختار فى غاية الكمال وفوق الكمال » ، وأن كل الفضائل هى « من فيض ذلك الفاعل المختار جل جلاله ومن وجوده ومن فعله ، فعلم الذى هو فى ذاته أعظم منها وأكمل » . وهنا ينتقل الكاتب إلى أسلوب تعبيرى إنشائى يعكس الانتقال من تعرف الوجود المادى المحسوس والمعلوم ، إلى تأمل وجود روحى مجرد ومطلق ، والتحول من الطبيعة إلى ما وراءها ، ومن العلم إلى التصوف . وهذا التحول ، بالرغم من المقدمات التى سبقته وهيأت له ، يتخذ شكل منحنى حاد يشطر النص تماما ، كما يشطر مسيرة حى العقلية والنفسية . إن العقل ، أداة حى فى معرفة الوجود ، وسيد الحدث حتى تلك اللحظة ، يُخلع عن عرشه وينفى لتتوج الروح بدلا منه . وذلك حين يخلص حى إلى أن :

> كل قوة فى جسم فإنها لا محالة لا تدرك إلا جسماً ، أو ما هو فى جسم . وقد تبين أن هذا الموجود الواجب الوجود برىء من صفات الجسم من جميع الجهات ؛ فإذن لا سبيل إلى إدراكه إلا بشىء ليس بجسم ، ولا هو قوة فى جسم ، ولا تعلق له بوجه من الوجوه بالأجسام عنده . فتبين له بذلك أن ذاته التى أدركه بها أمر غير جسمانى ، ولا هو داخل فيها ولا خارج منها ولا متصل بها ولا منفصل عنها . وقد كان تبين له أن ما أدركه بذاته ورسخت المعرفة به لا يجوز عليه شىء من صفات الأجسام ، وأن كل ما يدركه من ظاهر ذاته من الجسميات فإنها ليست حقيقة ذاته ، وإنما حقيقة ذاته ذلك الشىء الذى أدرك به الموجود المطلق الواجب الوجود .

> «فلما علم أن ذاته ليست هذه المتجسمة التى يدركها بحواسه ويحيط بها أديمه هان عنده بالجملة جسمه ، وجعل يتفكر فى تلك الذات الشريفة التى أدرك بها ذلك الموجود الشريف الواجب الوجود» .

ويعتقد حىّ أن الوجود وجودان ؛ أحدهما زائف وخسيس ينتمى لعالم الكون والفساد ، هو الوجود المادى ؛ والآخر شريف برىء من الجسم منزه عن الفساد لا تدركه الحواس . الأول مظلم وكثيف ، والثانى هو النور والحقيقة . ومع هذا الاقتناع وانطلاقا منه يتنكر حى لحواسه وللعالم المادى الذى عرّفته به تلك الحواس ، كما يتنكر لكل معرفة مغايرة للمعرفة الروحية . ويرى فى الجسد والحواس والعقل المرتبط بهما عائقا يحول دون الوصول إلى المعرفة الوحيدة الحقيقية؛ وهى مشاهدة الموجود الواجب الوجود . ومن هنا يصبح « الفناء عن النفس » ، أى تغييب الجسد والعقل ، هو السبيل الأوحد للمعرفة الحقيقية ، المعرفة الصوفية ؛ لحظة الكشف والتجلى والمشاهدة :

> «وما زال [حىّ] يطلب الفناء عن نفسه والإخلاص فى مشاهدة الحق حتى تأتى له ذلك وغابت عن ذكره وفكره السماوات والأرض وما بينهما وجميع الصور الروحانية والقوى الجسمانية وجميع القوى المفارقة للمواد ، والتى هى الذوات العارفة بالموجود ، وغابت ذاته فى جملة تلك الذوات ، وتلاشى الكل واضمحل ، وصار هباء منثوراً ، ولم يبق إلا الواحد الحق الموجود الثابت الوجود» .

وهنا نعود إلى الجزء الخاص بالاحتمال الأول فى ولادة حىّ بن يقظان ونعيد قراءته ، فنجد أن الإشارة إلى نشأة حىّ بالتولد الذاتى ، الذى تصورناه اقتراباً من مواقع الفلاسفة الماديين ، ليس كذلك على الإطلاق ، بل يوظّف من قبل ابن طفيل فى خدمة مفهومه المثالى الصوفى ، حيث الإنسان جسد خسيس وأرضى ، وروح تسمو إلى أصلها الإلهى . وجسد حى تبعا لهذا الاحتمال الأول مادة تخلقت ذاتيا ثم « علقت » بها روح من فيض الله . فالروح فى الجسد ، إذن ، فى منطق النص ، هى ضيف غريب مؤقت وعابر ، وهى أيضا حبيسة جدران الجسد الكثيفة المظلمة ، التى تحول بينها وبين الشمس التى تصبو إليها . وهذا المفهوم ، بالصور المرتبطة به ، مستمد من الأفلاطونية والأفلاطونية الحديثة وفكر المتصوفة المتأثرين بها .

وعندما يصبح حى متصوفا يرى مالا يرد على قلب ، ولا يصفه لسان :

> « ومن رام التعبير عن تلك الحال فقد رام مستحيلا ، وهو بمنزلة من يريد أن يذوق الألوان المصبوغة من حيث هى الألوان ، وأن يكون السواد مثلا حلوا أو حامضا ، ولكننا مع ذلك لا نخليك عن إشارات نومىء بها إلى ما شاهده من عجائب ذلك المقام ، على سبيل ضرب المثال لا على سبيل قرع باب الحقيقة ؛ إذ لا سبيل إلى التحقيق بما فى ذلك المقام إلا بالوصول إليه » .

وتذخر الفقرات التالية بصور بصرية باهرة ؛ فالأعمى فى منطق النص قد أصبح مبصرا ، وسقطت عن عينيه الغشاوة التى كانت تصور له الأكاذيب حقائق . ويصبح عالم حىّ عالماً من المرايا العاكسة لضوء

الشمس . (بالرغم من أن الشمس بوصفها رمزاً للوجود الإلهى المطلق ، موغلة فى القدم وسابقة على الفكر الأفلاطونى ، فإنها تبرز بشكل خاص فى مفردات هذا الفكر بسبب نظرية الانعكاس القائلة بوجود عالمين : عالم المثال الذى تضيئه شمس الحقيقة ، وعالم المادة الذى يخلو إلا من الظلال المعتمة) . وهكذا يرى حى الفلك الأعلى « كأنها صورة الشمس التى تظهر فى مرآة من المرائى الصقيلة ؛ فإنها ليست هى الشمس ولا المرآة ، ولا هى غيرهما » ، والفلك الذى يليه « كأنها صورة الشمس التى تظهر فى مرآة قد انعكست إليها من مرآة أخرى مقابلة للشمس » . ويعتقد حى أن نفسه هى « صورة الشمس التى تظهر فى ماء مترجرج ، قد انعكست إليها الصورة من آخر المرايا التى انتهى إليها الانعكاس على الترتيب المتقدم من المرآة الأولى ، التى قابلت الشمس بعينها » . كذلك « شاهد ذواتا كثيرة مفارقة للمادة كأنها مرايا صدئة قد ران عليها الخبث ، وهى ، مع ذلك ، مستديرة للمرايا الصقيلة التى ارتسمت فيها صورة الشمس ، ومولية عليها بوجودها » .

وهذا العالم من المرايا العاكسة الذى يشاهده حى لا يظهر له إلا لحظة الرؤية الصوفية ؛ فى حالة الكشف والتجلى التى هى « حالة شبيهة بالغشى » . وتكمن المفارقة ــ هنا ــ فى أن صحو حى غياب وغشاوة ؛ فلحظات الغياب التى « يفنى » فيها جسده ويبدو فاقدا للوعى هى لحظات الإبصار والصحو الحقيقى والرؤيا .

وحين يصل حى إلى هذا المبلغ من المعرفة ، يتوزع ما بين بؤس الإقامة المحددة فى العالم المحسوس ، ونشوة لحظات التحليق إلى الموجود الواجب الوجود ، ومشاهدة ذلك الذى يستعصى على التعبير ، ويصوره الكاتب مجازاً وإجمالاً بعالم المرايا العاكسة لضوء الشمس فى محاولة للتقريب ؛ لأن مجال العبارة فى قول الكاتب ، ضيق ، والألفاظ توهم بغير الحقيقة ، والمثال والممثل به مختلفان من جميع الوجوه !

إن رحلة حى بن يقظان ، التى تبدأ بوصفها سيرة للعقل الإنسانى ، وتصويرا لقدراته على إدراك الوجود الإنسانى عبر الحواس والربط والمقارنة والاستخلاص ، تنتهى بنفى العقل والحواس والعالم المادى ؛ إن الرحلة تبدأ فى رحاب العلم التجريبى ، وتتطور فى اتجاه محاولة للتوفيق بين العلم والفلسفة الصوفية ، لتنتهى بالانحياز الواضح إلى الصوفية ، والنفى القاطع للعلم التجريبى . تبدأ رحلة حى بالإدراك العقلى ، وتنتهى بالتنكر له . . . تبدأ بالتغذى على الطبيعة ، وتنتهى بالتسامى عليها ورفضها .

أما فى القسم الثالث من القصة فيضيف ابن طفيل شخصيتين جديدتين ومسرحاً آخر للحدث ؛ الشخصيتان هما أبسال وسلامان ، والمسرح جزيرة قريبة تسكنها ملة من المؤمنين . وأبسال وسلامان متدينان ؛ أحدهما متأمل زاهد ، والثانى يلازم الجماعة . ويلتقى أبسال بحى حين يذهب إلى الجزيرة طلباً للعزلة والتفرغ للعبادة ، ويصاحبه ، ويعلّمه الكلام والشريعة ؛ فيتطابق عند حىّ المعقول والمنقول ؛ ما توصل إليه عبر التفكير والتأمل وما ورد فى كتاب الله وسنة نبيه . لكنه استغرب بعض أحكام الشرع ولم يفهم لها سببا ؛ فأعلمه أبسال بما عليه الناس من نقص الفطرة والإعراض عن أمر الله . ولا يقتنع حىّ ، بل يرغب فى الذهاب إلى جزيرة أبسال لهداية الناس . وحين يذهب يتوصل إلى معرفة جديدة ، هى أن القلة القليلة من البشر تتمتع بالفطرة الطيبة ؛ أما الكثرة الكثيرة فتتهالك على الدنيا ومتعها . حينئذ يفهم حى السبب فى نزول الرسالات وورود الشرائع ، ويوقن أن غالبية الناس غير مؤهلين للخوض فى الأمور الفلسفية . عندها يعود حىّ وأبسال إلى الجزيرة طالبين العزلة لعبادة الله .

وهنا فقط يفهم القارىء الدلالة الأيديولوجية للصورة الأساسية فى النص : صورة الإنسان المنعزل فى جزيرة مهجورة . ويتضح أن عزلة حى فى الجزيرة ليست أمراً عشوائيا أو مصادفة ، بل هى اختيار تمليه ضرورةٌ أيديولوجية ، ورسالة خاصة تقول بأن الإنسان قادر بمفرده على الوصول إلى المعرفة بمختلف أنواعها ، بما فى ذلك المعرفة الصوفية ، وأن الإرشاد الدينى ليس المصدر الوحيد للمعرفة الدينية ؛ بل يمكن لإنسان متوحد ومنعزل أن يصل إلى جوهر المعرفة الدينية عبر التأمل (وهذه الفكرة الأخيرة هى أساس كتاب تدبير المتوحد لابن باجة ، الذى يشير إليه ابن طفيل فى القسم الأول من الكتاب) . وهذا يعنى أن الوجود الاجتماعى فى منطق النص ليس شرطاً محدداً للمعارف الإنسانية .

وتعكس عودة حيّ وأبسال إلى الجزيرة ، باختيارهما المحض ، مفهوماً فردياً ونخبوياً ، يرى فى البشر قسمين : القسم الأول هم « العوام » الذين يحتاجون إلى الحياة الاجتماعيَّة فى ظل شرائع تنظم هذه الحياة ، والقسم الثانى « أصحاب الفطرة » الذين يحتاجون إلى العزلة ؛ لأن الحياة مع « العوام » تشكل عائقا ومُعطلاً عن حياة التأمل والمعرفة الصوفية .

وعندما يصل القارىء إلى الخاتمة يعى أنه أخطأ حين تصوّر أن « حىّ » تجسيد للإنسان ، وأن سيرته سيرة الإنسان المعرفية فى تدرجه وتطوره فى معرفة الكون المحيط عن طريق التأمل الميتافيزيقى ، أو أن « حى » يختزل ، فى حياة مفردة ، قصة المعرفة البشرية . ويرى القارىء بوضوح أن « حى » ليس رمزاً لكل إنسان ، بل للفيلسوف المتوحد المتصوف ، وأن سيرته هى سيرة التطور العقلى لهذا الفيلسوف ، الذى يبدأ بالعلم التجريبى وينتهى إلى التصوف .

ليس حى إذن صورة رمزية للإنسان ؛ الكائن الاجتماعى ، الذى ينتج أفكاره ومعارفه فى خضم إنتاجه لحياته المادية ، ولتاريخه اليومى ؛ بل هو صورة رمزية للعالم الفيلسوف المتصوف .

إن ابن طفيل ، الذى بدأ بكتابة قصة عن المعرفة البشرية يضمنها كل ما وصل إليه علماء عصره عن الإنسان والطبيعة ، إنما يكتب ــ فى حقيقة الأمر ــ سيرة ذاتية ، تنقل عبر الصورة والمثال وعى الطبيب العالم ، الذى يختار العزلة والتصوف وينحاز لهما ، وتنتهى رحلته الفكرية بالتحول عن العلوم والمعارف كافة ، وإسقاطها لحساب « حقيقة » واحدة ، هى « الحقيقة » الصوفية . ومن الطريف والدال معا أن هذا النص ، وهو أكثر بلاغة وتميزا فى تعبيره عن علاقة العقل الإنسانى بالعالم المادى المحيط به ، ويرتكز فى هيكله العام على شكل التجربة العلمية : مقدمات تؤدى إلى نتائج ، هو نص يخلص إلى نفى العلم التجريبى وإلى التنكر له ، وينتهى إلى أن التَنَبُّه الجسدى والعقلى عائق دون حالة الرؤيا الصوفية ، وإلى أن الصحو الحقيقى فى لحظة الكشف والتجلى يرتبط بغشاوة الوعى وغيابه . وهذه المفارقة

أو الشرخ فى النص ليس عيبا فيه بقدر ما هو مؤشر دال على الموقف الأيديولوجى للكاتب ، الذى ينحاز للتصوف وهو يحاول التوفيق بينه وبين العلم التجريبى . والنص إذ يعكس فى مساره وخاتمته هذا الانحياز يعكس أيضا وعى الكاتب ومعرفته الحميمة بالعلم التجريبى الذى تنكر له . إن اللقاء بين ابن طفيل العالم والطبيب وابن طفيل المتصوف ، يتم داخل النص فيحدث فيه شرخاً بليغاً فى دلالاته الفكرية والتاريخية .

وليس نص ابن طفيل منعزلا عن الحياة الفكرية فى عصره ؛ بل إنه يقدم مداخلة أيديولوجية (شديدة التميز فى شكلها) فى الحوار القائم بين معاصريه . وهو يعى ذلك وينقله إلى قارئه فى المقدمات ؛ حيث يشير إلى ابن سينا وابن باجة والغزالى وغيرهم . ويقول فى الخاتمة أيضا إن السبب القائم وراء محاولته « إفشاء هذا السر وهتك الحجاب ، هو ما ظهر فى زماننا من آراء مفسدة ، نبعت بها متفلسفة العصر وصرحت بها ، حتى انتشرت فى البلدان رغم ضررها . وخشينا على الضعفاء . . . » .

ولا يقدم ابن طفيل ، كما سبق فيما أوردنا ، مداخلته مجردة ، بل يجسدها ، ويجعلنا **نرى ونعايش** ؛ وهذه سمة من السمات المميزة للأدب . وهكذا تغذى مفاهيم الكاتب الأيديولوجية الصورة فى نصه (صورة حى فى الجزيرة) ، وتمدها بنسغها ومدى نموّها وحيز وجودها ، كما تُفسّر أيضاً الانكسارات والتعرجات والشروخ فى هذا الحيز . إن توافر الصورة الفنية بهذا المعنى ــ هو الفارق الأساسى بين قصة ابن طفيل وقصتين أخريين تحملان الاسم نفسه ؛ إحداهما لابن سينا ، والثانية للسهروردى المقتول . فـ « حى » فى قصة حىّ بن يقظان لابن سينا[6] شخص مسنّ يرمز إلى الحكمة والمعرفة والعقل والتبصر ، يلتقى بشاب يحيط به عدد من أصدقائه الذين يمثل كل واحد منهم طاقة من طاقات الإنسان التى تؤذيه إن استبدت به ، وتنفعه إن سخّرها وسيطر عليها . وتنقل لنا القصة ، عبر مجموعة من الإشارات الرمزية ، نصائح الشيخ للشباب ؛ وهى نصائح نجتهد فى ترجمتها وحل طلاسمها دون أن نعايش حدثا أو شخصيات ؛ لأنها جميعا غائبة من حيث وجودها الحىّ المجسّد .

أما قصة **حى بن يقظان** أو الغربية الغربية[7] للسهروردى المقتول ، فتحكى عن شخص من المشرق منفى فى المغرب ومقيد بالسلاسل فى قاع بئر مظلمة طوال النهار ولا تفك سلاسله إلا فى الليل . ويستطيع القارىء وهو يتتبع ما يمر به الأسير من صعاب فى طريقه عائداً إلى أبيه وموطنه ــ إذا كان لديه بعض معرفة بالفكر الصوفى المتأثر بالأفلاطونية الجديدة ــ أن يفهم أن السهروردى المقتول يقدم مثالا رمزيا على روح الإنسان الأسيرة فى الجسد ، التى تسعى إلى العودة إلى أصلها الإلهى . وعلى الرغم من أن السهروردى ينجح فى ترجمة فكرته إلى موقف درامى يشد القارىء فى بداية القصة ، فإنه يغرق بعد ذلك فى الإشارات الرمزية التى تحيل إلى مفردات خارج النص تبلبل القارىء ويعييه فك طلاسمها .

ولقد كان ابن طفيل عارفاً بقصة ابن سينا ؛ إذ يقول فى القسم الأول من كتابه : « فأنا أصف لك « قصة حى بن يقظان » و « أبسال وسلامان » اللذين سماهما الشيخ أبو على : ففى قصصهم عبرة لأولى الألباب ، وذكرى لمن كان له قلب وألقى السمع وهو شهيد » . ولكن ابن طفيل يختار ، على عكس ابن سينا ، أن يجعل قارئه يعبر معه الطريق التى عبرها . وهو يفصح عن ذلك موجهاً الكلام للقارىء : « نريد أن نحملك على المسالك التى قد يقدم عليها سلوكنا ونسبح بك فى البحر الذى عبرناه » . إنه يريد لقارئه أن يشاهد بعينيه التجربة ، وأن يحياها ؛ يريد له أن يعايش المسيرة المعرفية للفيلسوف معلم ذاته ، خطوة خطوة ، ومرحلة مرحلة . إنه لا يختار كما اختار ابن سينا قبله ، أن ينقل أفكاره جاهزة للقارىء ؛ بل هو يأخذ قارئه معه إلى الرحلة الفكرية والنفسية التى نتجت عنها هذه الأفكار . وهذا هو السبب الذى يخرج **بحى بن يقظان** من ساحة الفلسفة إلى ساحة الأدب ، ويمضى بها شوطا قاصدا حدود الرواية ، لكنه لا يصل إليها ويبقى دونها . . . فلماذا ؟

إن قصة حى بن يقظان ، وإن كانت تصور التطور الإنسانى لشخصية حية ، فإن هذه الشخصية تبقى خارج التاريخ ، ولكن الرواية ، أى رواية ، سواء اتسعت لتشمل نسيج مجتمع فى حقبة تاريخية برمتها أو ضاقت حتى تحددت فى وعى شخصية واحدة ، تظل دائما معنية بعلاقات اجتماعية فى سياق تاريخى بعينه . إن موضوع الرواية فى نهاية المطاف دائما هو قوى فاعلة ، اجتماعية ، تمثلها شخصيات وأحداث ــ تتشابك وتتقاطع وتتوازى وتتصادم . . . الخ ، سواء كان ذلك فى نسيج ممتد ، كما فى الرواية الواقعية الكلاسية فى أوروبا القرن التاسع عشر ، أو عبر وعى مفرد يعكس هذا السياق ويختزنه ويختزله ، كما فى بعض الروايات الحديثة .

حى بن يقظان لابن طفيل ليست رواية ، لكنها قصة عمادها صورة فنية تقوم على الربط العاقل والمفكر بين عدد من النقائض ، من أبرزها الفيلسوف الذى لم يعلمه أحد ، والفلسفة التى نشأت خارج أى سياق اجتماعى ، ورحلة تعرف الوجود المادى التى تنتهى إلى نفيه وإعمال العقل وصولاً إلى هذا النفى ، وإلى نفى الذات للفناء فى الله . هذه الأفكار كلها تشكل مرتكزا للصورة ؛ وهى نتاج للموقف الأيديولوجى لابن طفيل الأندلسى ، العالم المتصوف الذى شغل منصب الوزارة فى غرناطة ، وكان كاتم سرٍّ لأمير سبتة وطنجة ، وطبيباً خاصاً لسلطان الموحدين .

الهوامش :

(1) هو أبو بكر محمد بن عبد الملك بن طفيل القيسى الأندلسى ؛ ولد حوالى سنة ٥٠٦ هـ/١١١٠م ، وتوفى سنة ٥٨١ هـ/١١٨٥ م .

(2) باستثناء **حى بن يقظان** ، لم يصل إلينا من الآثار الأدبية لابن طفيل سوى أبيات قليلة من الغزل والشعر الفلسفى والشعر السياسى ، وقصيدة واحدة كتبها ابن طفيل لدعوة القبائل العربية لمساندة سلطان الموحدين فى حروبه ضد المتمردين عليه وأعداء دولته من الأسبان .

(٣) تناول الباحثون العلاقة بين نصى ابن طفيل وعدد من النصوص المشابهة ؛ منها : (أ) قصتان بالاسم نفسه إحداهما لابن سينا ، والثانية للسهروردى المقتول . (أحمد أمين ، **حى بن يقظان** لابن سينا وابن طفيل والسهروردى ، دار المعارف بمصر ، ١٩٥٢) ؛ (ب) قصة بعنوان أبسال وسلامان ترجمها ابن إسحق عن اليونانية ، وأوردها فى نهاية كتابه تسع رسائل فى الحكمة والطبيعيات ، ورواية أخرى للقصة نفسها كتبها ابن سينا ولم يصل إلينا منها سوى ملخص يوجد فى جامعة ليدن ، كتبه أبو عبيد الجوزجانى تلميذ ابن سينا (جميل صليبا وكامل عياد ، **حى بن يقظان** ، دمشق ، ١٩٣٥ ، وأيضا محمد غنيمى هلال ، **الأدب المقارن** مكتبة الأنجلو المصرية ـ ط ٣ ـ القاهرة ، ١٩٦٢) ؛ (جـ) قصة شعبية بعنوان : ذو القرنين وحكاية الصنم ، وقصة أخرى أسبانية للكاتب بلثازار جراسيان بعنوان **الناقد** (أحمد أمين وغنيمى هلال نقلا عن جارسيا جوميز) ؛ (د) رواية **روبنسون كروزو** للكاتب الإنجليزى دانييل ديفو (وقلما تناول ناقد نص ابن طفيل دون أن يشير إلى التشابه بين النصين . وهناك رسالة جامعية حول الموضوع نشرت مؤخراً فى شكل كتاب : حسن محمود عباس ، **حى بن يقظان وروبنسون كروزو ، دراسة مقارنة** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٣) .

(٤) ابن طفيل الأندلسى ، **قصة حى بن يقظان** ، مكتبة المعارف ، سوسة (تونس) ، ١٩٧٧ .

(٥) استفدت ـ هنا ـ من مناقشة الكاتب الإيطالى جالفانو ديلا فولبى لطبيعة الصورة الرمزية انظر :

Galvano della Volpe, **The Critique of Taste**, London 1978 .

(٦) **حى بن يقظان لابن سينا وابن طفيل والسهروردى** ، تحقيق وتعليق أحمد أمين ، مرجع سبق ذكره .

(٧) المرجع السابق .

مجتمع الناس و" أهل الحان " بين الأمس واليوم "صح النوم" (١٩٥٥)

ناجي نجيب

تمهيد : الحديث عن قصة يحيى حقى «صح النوم» ـ كما أشار النقد منذ البداية ـ هو حديث عن مصر قبل ثورة عام ١٩٥٢ وبعدها . على أنه أيضا ـ كما سنرى ـ حديث عن المجتمع الأدبى فى مصر بين الأمس واليوم . وقد وضعت القصة ونشرت عام ١٩٥٥ ، أى فى فجر ثورة ٢٣ يوليو ، وفى مطلع حكم عبد الناصر .

يحيى حقى فى «صح النوم» ـ كما هو الحال فى جميع قصصه ـ يتحرك بين الواقع والرمز . وبالرغم من ذلك لا نستطيع أن نصف القصة بأنها رمزية ؛ فالكاتب يتحدث فى الجوهر عن واقع مباشر وملموس ، وإن اختار التغريب فى طريقة التعبير . وتبدو الصلة بين صور التعبير ولغة الواقع واضحة للعيان . ومن المؤكد أن القارىء العربى فى الخمسينيات والستينيات قد قرأ هذه القصة بالنظر إلى الواقع السياسى الجارى . على أن «صح النوم» لم تجد حتى الآن طريقها إلى جمهور عريض من القراء ؛ فقد طبعها المؤلف على نفقته ، ولم تصل إلى قنوات التوزيع المألوفة ، ولم يستطع النقد أن يرفعها إلى وعى الجمهور العام(١) .

موضوع يحيى حقى فى «صح النوم» هو وجهة التغيير فى الحياة ، أو تغير البيئة النفسية والمعنوية بين «الأمس» و«اليوم» . وتنقسم القصة إلى جزأين : الأول بعنوان «الأمس» ، والثانى بعنوان «اليوم» . ويتساوى الجزآن فى عدد الفصول وإن اختلفا فى الحجم ؛ فالأمس يستغرق نحو ثلثى صفحات القصة . ويبدو «الأمس» بطبيعة المسافة التى تفصلنا عنه أكثر وضوحا من «اليوم» . ثم إن «اليوم» ـ كما تصوره القصة ـ هو فى دور التكوين : تطلع وحلم ، وشىء من الحيرة والريبة .

ويقوم البناء الخارجى للقصة على المقابلة بين وضع مجموعة محدودة من الشخوص فى «الأمس» ووضعها «اليوم» ، والمقابلة كذلك بين مجال الحياة وفلسفتها بين «الأمس» و «اليوم» .

البناء الداخلى : استراتيجية التواصل .

يحيى حقى الكاتب حاضر منذ البداية فى هذه البيئة التى يصورها ؛ حاضر بما هو مُنْتَمٍ وزائر وراوٍ ومخرج ، وبوصفه أحد شخوصها المباشرين ؛ وله فى ذلك حديث صريح لعله أفضل مدخل للقصة .

فى بداية هذا الحديث ـ الذى يحتل الفصل السابع من الجزء الأول ـ يعرفنا يحيى حقى بطريقته فى الكتابة ؛ فهو حين يكتب ، يلبس لذلك مسوح الكتابة ؛ فهو كاتبا غيره فى غدوه ورواحه : «إننى أكتب هذه المذكرات مقطعة ، على مهل ، أنتزع لها الوقت انتزاعا . ولكنى لا أبدأ فصلا جديدا إلا إذا تلوت بعين الغريب كل ما سبقه كلمة كلمة ؛ فبهذا وحده يدخل الكاتب من جديد فى الجو الذى تركه ، ويتسق أسلوبه . ولو ترك نفسه ـ وهو بشر ـ عبداً للساعة التى هو فيها ، لتباين قوله فى غير مطلب فنى . ولهذه التَفْلية نفع آخر ؛ فإنها تعين على اصطياد الألفاظ الكاذبة . ولبعض الألفاظ طبائع الطفيلى ؛ تندس فى الكلام كأنما بدافع الغيرة ، توهم أنها خير لباس يصلح للمعنى ، فى حين أنها تفسده وتقلب جده مزاحا ومزاحه سماجة ، فيقصيها الكاتب ، ويمد يده بعد أن برىء من خداعها إلى الألفاظ الصادقة ، فتأتى له على استحياء . . . . » (ص ٧٦/٧٧) .

اهتمامه الأول إذن أن لا تغويه الألفاظ ؛ أن يقودها لا أن تقوده .

إن عبقرية الكتابة عنده تخلو من كل عبقرية ؛ فهى عملية استقصاء ومراجعة و «تفلية» ؛ أى استخدام لجميع الحواس والملكات والحيل فى تأنٍ وصبر ، وكأنه يأمل أن يُنطِقَ اللفظ بحقيقة الشىء أو مغزاه الخفى[٢] . ويتساءل الكاتب فى هذا المقام عما إذا كان قد أجرى قلمه بما اعتزم وأراد ، وهو «وصف قريتنا» ، ولماذا قصر الحديث على رواد الحان دون غيرهم من عامة الناس . ولكن يجب ألا نأخذ هذا السؤال بمظهره البرىء ؛ فهذا أيضا من حيل القصة ، وجزء من مضمونها :

«يعترضنى سؤال يجول بذهنى : أتراك أنصفت حقا وصف قريتنا كما هى نيتك ؟ إن حديثك عنها هو الهامش لا المتن ؛ إنك اقتصرت فى الكلام على بعض الناس دون بعض ، وخصصت باهتمامك الحان وحده ورواده ؛ لأنك واحد منهم ، وهم شواذ ؛ وصفتهم أشتاتا لا يجمعهم رباط واحد ، شأن ضيوف «الألبوم» : الغريب فى قفا القريب ، أو كهذه المرايا المضحكة فى حدائق الملاهى ، مصطفة جنبا لجنب ، تنطق للمار أمامها برسوم متباينة ، وما هى جميعا إلا رسمه هو ؛ فلم يخف وصفك للأشخاص ــ رغم تحايلك على التستر ــ من انعكاس صورتك أنت . وأجريت على ألسنتهم كلاما لا يتوقع من أمثالهم ؛ وهو كلامك أنت ؛ وهذا تطفل أو غرور أو كلا الوزرين معا . وليس لى من إجابة على هذا السؤال إلا ابتسامة تذوب فى ضمتها حجته . .» (ص ٧٧/٧٨) .

ليس الأمر إذن أن القاص يوزع نفسه فى عدة أدوار ؛ فهذا ــ على الأرجح ــ شأن كل قاص ، بل الأمر أنه يلح على ذلك ، ويؤكد هذا الارتباط بينه وبين شخوصه . إنه أيضا من رواد الحان ، وله انتماء إلى أهل الحان . فى رواد الحان ــ كما يكتب فى الفقرة التالية ــ تتركز متاعب القرية ومواهبها الموزعة بين الآخرين ، وهم أفضل من «ينطق بما هناك» ، وأول من «يتلقى الصدمة إذا أصيب كيان المجتمع بهزة» . وهكذا يشرح الكاتب أسلوبه فى المعالجة ، وأسباب اختياره لنماذجه الغريبة ، ليعرض من خلالها انعكاسات التغيير ووقع هذا التغيير :

«ويعلم الله أننى ما أردت التخابث ، وإنما هكذا انشق الدرب أمامى ؛ ولو استطعت أن أجمع كل ما عندى فى صفحتين لفعلت ؛ ولو اهتديت إلى نسق آخر أكثر تسلية للقارىء لما عدلت عنه ؛ فكيف ينغص عليه من يطمع فى الفوز بوده ؟»

«واقتصرت على وصف بعض رواد الحان ، وتركت بقيتهم خشية الإطالة ؛ لأنهم هم الذين وجدت فى حياتهم عبرة ؛ هم الشواذ ، مُقَدَّرٌ عليهم ــ وهذا دورهم المقسوم لهم فى دنيانا ــ أن تتركز فيهم حدة المتاعب والمشاكل الموزعة ــ حتى تبدد أثرها بين العامة ؛ فهم خير من ينطق بما هناك ، وهم أيضا ــ وهذا عدل تحت قناع من الظلم ــ أول من يتلقى الصدمة إذا أصيب كيان المجتمع بهزة ، كالنتوء البارزة فى الجذع ، أول ما يسقط إذا أريد تهذيب هذا الجزع» (ص ٧٨/٧٩) .

ويعمق الكاتب أسباب هذا الاختيار ، موضحا علاقة هؤلاء «الشواذ» بعموم الناس ؛ فعلى هؤلاء الشواذ ــ كما يقول ــ تنعكس الأحداث أسرع مما تنعكس على عامة الناس ، «أولئك الكادحين فى الأرض» ، الذين من كثرة ما خبروا وعانوا لا يأخذون ببريق ولا يهتزون لجديد ، وإنما ينتظرون أن تنكشف الأعمال والأمور عن ماهيتها وملموسها ؛ ينتظرون ما وراءها :

«أما بقية أهل القرية فهم ملح الأرض ؛ يكسبون رزقهم بشق الأنفس ؛ يكابدون كالحيوان من مطلع الشمس إلى مغربها عملا مرهقا تنجزه الآلات فى بلاد أخرى بأيسر جهد ونفقة فى وقت قليل . وليتهم بعد ذلك فازوا بما يقيم أودهم أو يستر عريهم . وهم مع ذلك قانعون ؛ حاروا فى فهم القَدَر ، وتعليل أسباب الخلل ، وطال تساؤلهم : متى تنتهى المظالم ، وتنعدل الأمور ، ويستقيم المعوج ، ويعم السلام ؟ وهم مع ذلك صابرون ؛ أصبح مطلبهم الأوحد أن يُتركوا لأنفسهم ، لنسائهم وعيالهم ، لدوابهم وشقائهم ، لإيمانهم وخرافاتهم . كل جديد فى الحياة عندهم ضئيل إذا قيس إلى قديمهم . وإن أمنع الدروع هو الذى يلبسه من لا يبالى .

. إذا قالوا «إنما الأعمال بالنيات» عنوا بها «إنما الأعمال بخواتيمها» ؛ وإذا لم تر وجوههم مبتسمة أغلب الوقت فلأنهم يضحكون فى سرهم من الخطيب والبهلوان والواعظ والمهرج . . . خليها على الله !» (ص ٧٩) .

لعله من الواضح الآن أن الكاتب يتعمد هذا الحديث ، ليعطى المؤشرات لفهم مراميه البعيدة .

حين يسأل القاص نفسه : «أتراك أنصفت حقا وصف قريتنا كما هى فى نيتك ؟ إن حديثك عنها هو الهامش لا المتن . . .» ، إنما يصطنع هذا السؤال لكى يوضح للقارىء أن هذه الشخوص وإن بدت هامشية أو ثانوية ، فهى أشبه بموازين حساسة أو مرايا مكبرة لما كان أو قد يكون .

وحين يسأل القاص نفسه لماذا اقتصر على رواد الحان دون سواد الناس ، فإنه لا يرمى إلى توضيح مرمى هذا الاختيار فحسب ، بل يرمى كذلك إلى الحديث عن سواد الناس ؛ عن فلاحى مصر ؛ هؤلاء الذين «يكابدون من مطلع الشمس إلى مغربها» ، و«ليتهم بعد ذلك فازوا بما يقيم أودهم . . .» . إنهم ــ كما يقول ــ كادوا من طول ما عانوا من ظلم ، أن يرتفعوا فوق الزمان والأحداث : «كل جديد فى الحياة عندهم ضئيل إذا قيس بقديمهم . .» . ما موقف هؤلاء من العهد الجديد أو من الثورة ؟ سينتظرون أن تكشف عن حقيقتها ؛ فالأمور فى عرفهم بملموسها وخواتيمها .

وحين يقول القاص «ويعلم الله أننى ما أردت التخابث ، وإنما هكذا انشق الدرب أمامى» ، فإنه يتحدث بأكثر من لسان ، أو يؤدى عدة أدوار . نعم ، إنه لم يسع إلى التخابث ، غير أنه لم يجد بدا من أن يتحايل ، حتى يصل إلى مقصده ، وكانت حيلته أن يقطع تيار السرد القصصى بحديث شخصى أو بحديث خارج الموضوع ، ولكنه فى واقع الأمر حديث متعمد ، يحمل المؤشرات الأساسية لفهم القصة ، ويحوى الفلسفة العامة لهذه القصة . فالراوى يقطع السرد وكأنه يتريث لحظة ليحدث القارىء بحديث خاص ، ويستخدم هذا الظاهر البرىء ليعد القارىء لتلقى الفصول التالية . وهذا المقطع القصصى هو أكثر فصول القصة تحديدا ؛ والقارىء الذى يقع فى هذه الأحبولة ، ويأخذ هذا الحديث بمظهره الخارجى كأنه حديث جانبى ، لن يفهم القصة ، أو بتعبير أدق ، سيفهمها ، ولكن بصورة منقوصة مشوهة .

ويدرك يحيى حقى أن قصته عرضة للفهم الخاطىء ؛ أى أن تفهم

على غير ما قصد ؛ ولذا فإنه يقطع مجرى السرد ، ويعقد هذا الحديث فى محاولة لتدارك الموقف وتوجيه القارىء ، بمعنى أن هذا الحديث هو جزء من تكوين القصة ، أو جزء يفرضه تكوين القصة . ولكن المدهش أنه ما من كاتب واحد عرض للقصة قد توقف عند هذا الحديث ، أو قد فهم القصة كما أراد لها المؤلف أن تفهم . على أن هذا موضوع طويل وسنعود إليه فيما بعد ، ويكفى أن نذكر هنا أن لذلك أسبابا فى النص . . وأسبابا خارج النص ، تعود إلى الموقف السياسى التاريخى الذى استوعبت فيه القصة ، وكتبت فيه هذه التعليقات .

يتكون مجتمع الخان من «صاحب الخان» و«القصاب» و«القزم» و«زوج العرجاء» و «الفتى الفنان» و «الراوى» ، ومن خلال هذه المرايا يصور الراوى مناخ «قريتنا» بين «الأمس واليوم» . والحديث ــ كما سبق ــ هو عن مصر قبل ثورة عام ١٩٥٢ وبعدها . ومن الضرورى أن نذكر مرة أخرى أن القصة قد وضعت ونشرت فى عام ١٩٥٥ ؛ أى فى مطلع الحكم الناصرى .

التصغير فى العرض لقرب الحدث ذاته ، ولأن الرغبة فى التعبير عن هذا الحدث تلح على المؤلف إلحاحا ذاتيا . ومن الدلالة بمكان أنه يدخل القصة بصفته كاتبا وراويا وواحدا من أهل الخان لا من «رجال العمل» ، (ص ٨٩) ، وكأنه يريد أن يسأل : أين هو الآن من هذه الأحداث ؟

لتفسير «صح النوم» لابد إذن من أن نتابع بدقة انفعالات هذا الراوى فى جميع المواقف ، لا أن نكتفى بالمقابلة الظاهرية بين «الأمس» و «اليوم» ، أو بتعبير آخر : لابد أن ندرس هذه المقابلة من خلال «المرايا» ، ومن خلال الحركة النفسية والانفعالية للراوى ؛ أى أن نراها من الداخل ، خصوصا أن الراوى يدعونا إلى ذلك دعوة صريحة .

وصول الأستاذ

الحدث الفاصل فى حياة هؤلاء الشخوص هو هبوط «الأستاذ» أرض القرية ، وانتهاء عزلتها . كانت القرية تنتظره دون أن تدرى ؛ ومن ثم فقد هبط إليها من الغيب :

«أعد المسرح منذ الأزل للحظة الموعودة ، ودق الجرس ورفع الستارة . المكان : المحطة ، وجسر السكة الحديدية مندس كالأفعى يشق الحيضان الخضر . الزمان : بعد الفجر بقليل ، وكان الليل قد جرجر أذياله واختفى ، كأنه لم يكن أبدا . الجمهور : لا عبرة بالعدد ، بل يكفى متفرج واحد يختاره القدر".

«وخرج سائق العربة الفرد مبكرا ليلحق قطار الفجر وفى قلبه دعاء . . .» (ص ٨٠) .

ولكن كيف أقبل «الأستاذ» ؟ تأخذ سائق العربة وهو فى انتظار القطار غفوة فيرى نفسه سابحا فى الهواء يحمله جناحان ، فتغمره «سعادة مبهمة» ، ولكنه لا يلبث أن يرى نفسه وكأنه يغوص بعربته ، ويتعثر بحصانه فى قاع النهر ، وقد جف ماؤه ، فيسرى فيه الخوف : «ورأى الفلاحات يحملن بلاليص ضخمة كبيرة ، يهبطن إلى قاع الترعة ؛ فلما لم يجدن ماء كفأت كل منهن البلاص فوق رأسها ، وغاب جسدها داخله ، ولم يبق منه إلا قدمان تسيران بكفن من الصلصال» (ص ٨٢) . ويدفعه إحساس خفى بأن يحذرهن من السيل ، ولكن صوته ينحبس فلا ينبس . ويهب سائق العربة من غفوته وهو ينتفض ليرى «على الجسر رجلا ينبت من حيث لا يدرى ، واقفا وقد جمد فى مكانه ، يستقبل الطريق الزراعى ، كأنما يدرسه قبل أن يهبط إليه ولعل اتجاه نظرة السائق من أسفل إلى أعلى ، أو لعل طول ظل هذا الرجل يسيل من موطىء قدميه على الرصيف ، وينسكب فوق الجسر ، وترقد رأسه فى الحقل ، لعل هذا أو ذاك هو الذى جعل القادم يبدو للسائق فى صورة رجل ضخم عملاق ، يسيطر على الكون ، ولكن شخصه ظل مع ذلك بيّنا محدد الأطراف ، كصورة مرسومة بالفحم على صفحة الأفق والضباب . . .» (ص ٨٣) .

هكذا ، فى ميلاد البطل أو هبوط «الأستاذ» تتتابع المشاعر بين طرفى نقيض ؛ تتراوح بين **الانطلاق والرهبة الشديدة** ؛ بين الانفراج والرجفة . ولو تابعنا انفعالات الراوى فى بقية فصول القصة لوجدنا أنها تنتظم فى هذا الازدواج ، ولوجدنا الراوى حتى النهاية نهبا لهذا الاضطراب .

يرحب الراوى بمقبل البطل ، الذى جاء ليرفع الظلم عن القرية ؛ ولكن الراوى الذى كانت حياته هى التواصل مع الناس ، لا يستطيع أن يصل إلى البطل ؛ لا يستطيع أن يتواصل معه :

«شىء خفى فى هذا الرجل جذب إليه قلبى ؛ أحسست أنه قادم على تحمل عبء باهظ سيحرمه لذة الراحة والسكينة والدعة . وأحببت أنا أيضا أن تزول الكلفة بيننا ويفتح لى صدره . . . ولكننى أدركت أنه التزم الصمت ، والانطواء على نفسه ، والحذر قبل القيام بأقل خطوة ، لا لأنه لا يعرفنى بعد ، بل لأن الدور الذى سيقوم به يفرض عليه ــ وإن تألم لذلك ــ نوعا من العزلة والترفع عن الناس . . .» (ص ٨٨) .

وما إن يخرج البطل عن صمته ، معلنا برنامجه الإصلاحى ، معلنا نهاية زمن «الضعة والهوان ، **والتسليم والسكوت على الظلم**» ، واجترار النكوص والذل ، حتى يعلن فى نفس الوقت قراره بإغلاق الخان . فالخان ــ كما يقول «مجمع الضال والعابث على الخائب والسارح (وهنا شعرت أن الأستاذ يثبت نظرته علىّ)» (ص ٩٣) . بل إن برنامج «الأستاذ» يحمل نذرا غريبة ؛ فهو يزمع أيضا ــ فى سبيل ما يهدف إليه من إصلاح ــ مراقبة الناس ، لا «فى المتاجر والأسواق» فحسب ، بل «فى بيوتهم ؛ إذ ينبغى لكل معوج أن يستقيم» (ص ٩٢) ، وينبغى «أن يتوب كل زوج فاسق ، وكل ولد عاق ، وأن يصان شرف كل رجل ولو رغم أنفه» (ص ٩٣) .

تأتى هذه النذر أو الإشارات فى طيات الحديث ، وكأنها من معالم برنامج الإصلاح أو ضروراته . على أنها ستحمل بعد حين دلالات أخرى ، حين نرى كيف ينعكس التغيير المزمع سريعا على الراوى وصحبه «الشواذ» ؛ فمع الإعلان عن برنامج الإصلاح يقرر الأستاذ إغلاق الخان ؛ وهو إجراء يمس مجال حياة رواد الخان ، وفلسفتهم فى الحياة . ولا يَدَعُنا الراوى فى حيرة من أمر هذا الإجراء ؛ فهو يصور نفسه ، عقب ذلك ، وقد تغير حاله ، وانقلب أمره ، وأصبح فريسة للهواجس والقلق :

«ولكنى وجدت نفسى فى الفترة التى أتحدث عنها ، يدب فى نشاط لم آلفه ، هو أشبه شىء بالقلق ؛ فأعصابى متوترة ، تناوش روحى كوجع

الضرس ذبذبة وهزات . وأصبحت لا أطيق الاستقرار فى مكان ، وزاد تلفتى وتطلعى ، وعرفت الأرق ، وكم من ليلة هممت فيها ــ ثم كففت وهمى ــ أن أطل من النافذة لأتسمع . يخيل إلى أن الجو كله مشحون بنذره ، وجعلت همى أن أدور على أصدقائى وأصحابى لأطمئن عليهم فأجدهم فى أتم صحة وسلامة ، ثم لا ألبث أن أعود أدق بابهم فى المساء أو فى الصباح من غد ، كأنى أخشى كل مرة أن أتزود منهم بالنظرة الأخيرة ، وصرت لا أسمع عن خبر إلا جريت له ، أريد أن أكون فى كل جهة ، وأن أشهد كل ما يحدث ، كأنى مكلف من قبل قوة خفية طاغية بتسجيل تاريخ تلك الأيام» (ص ٩٤/٩٥) .

حتى النهاية ــ إذا ما تابعنا الحركة الداخلية للقصة ــ نجد ذلك التضاد بين شعور الانفراج والخشية ؛ شعور مبهم بالريبة تخالطه أسباب الانتصار للعهد الجديد .

يغيب الراوى عن «القرية» بعد هبوط «الأستاذ» إليها زمنا ، حيث يضطره المرض إلى السفر ، ويبعده الانشغال بنفسه عن الانغماس فى أيام «القرية» الجديدة . ثم يعود إليها بعد حين ليرى ماذا أصابت من الحياة الجديدة . ومن هنا يبدأ الجزء الثانى من القصة بعنوان «اليوم» .

وصل إلى القرية شريط السكة الحديدية ، وأصبح لها مجلس يتولى شئونها . لقد تغير الكثير من معالمها المتهالكة ، ومن مظاهر الحياة فيها . دهم قطار التغيير البعض ، وفتح المجال أمام البعض الآخر . سقطت وظائف وقامت غيرها ، وتدفق إلى القرية نبض الحياة والحركة ، ومع ذلك لم تنقطع الشكوى ، ولم يعم الرضى ، بل ازدادت الشكوى فى ظل العهد الجديد ؛ فهذا ــ كما تقول القصة ــ من طبائع الأمور حين يدخل الجديد حياة الناس ، وحين يطالبون بما لم يألفوا من جهد . ثم إن التغيير لم يصل بعد إلى مداه ؛ لعله قد نجح فى بعض المجالات دون غيرها . ويعبر الكاتب أروع تعبير عما أحرزته الثورة المصرية من تحول معنوى ، وإن لم تعمق بعد هذا التحول ، أو تجعل منه واقعا ماديا فعالا .

« ارفع رأسك يا أخى » :

فلنقرأ هذه الفقرة . . بألفاظ المؤلف وإيماءاته : « إننى لا أكاد أصدق عينى ؛ لقد دبت فى قريتنا حياة جديدة ، كان أهلها من قبل مستغرقين فى نوم عميق ، ألفوا فيه الاستكانة والتوكل وقبول الضيم ، كلما تململوا رأوا القيد يزداد انطباقا عليهم ، فوقر فى نفوسهم من فعل اليأس أن لا خير يرجى لهم ، بل ثبت لديهم ــ وهذا هو البلاء الأعظم ــ أن لا خير يرجى منهم ، فلما لم يبق لهم هدف ، وضاعت ثقتهم فى أنفسهم ، وافتقدوا من يقيم العدل بينهم ، مالوا إلى النهب ، شأن الجماعات المضطهدة المرهقة حين يختل الأمن ، وأصبح حلالا نهب أموال الجماعة . . . ومما زاد النكبة أن المال قد اضطرب تداوله وأصبح فريسة مطاردة تتناهشها الكلاب ؛ أخذ يقل فى يد الناس شيئا فشيئا ، فعمت الفاقة ، وبعد أن كان على الجنيهات نزاعهم ، أصبح على القروش ، ثم على الملاليم .

« وقد شعرت وأنا أجول فى القرية ودساكرها أن الناس قد انتبهوا من نومهم ، أيقظهم تولى الأستاذ مقاليد الأمور فى القرية ، وإقامته للقانون بين الناس سواسية . . أيقظهم أن الجبل الذى كان جاثما على صدورهم قد انزاح فجأة ، كما تنفجر الفقاعة .

« لاأزعم أن القرية أصبحت تعيش فى رغد وسلام ، بل يكفى أن الناس جميعا أصبحوا يدركون أن هذا عهد جديد ، له مقاييس وأحكام ، لا يغتفر فيها النهب ، ولا ينجو المذنب بغير عقاب وحبل الفساد غير ممدود . . .

« ولكن وقع اليقظة على بعض النفوس يجىء أحيانا كوقع المفاجأة ؛ وليس أشق على نفس الذى ألف الاستعباد من أن توهب له الحرية فجأة ، أو تلقى على كتفيه لأول مرة مسئولية تدبير أموره . . . » (ص ١٢١/١٢٣) .

« لقد وجدت من أهل قريتنا من يحمد العهد الجديد ، ولكنه يلبسه كما يلبس ثوبا قشيبا لم تعرك بعد خشخشته . . . يبتهج بما فاز ويضيق بجدته . وقد يقارن أيضا بين قصور حركته فى الثوب القشيب ، والراحة الموهومة فى الثوب القديم الممزق الذى خلعه وكان يكرهه أشد الكره » (ص ١٢٣) .

انبثت « فى قريتنا » حياة جديدة ، ولكن ظلال القديم مازالت قائمة . ويمثل الراوى لذلك بشكوى الفلاحين « الذين فاقت قفزتهم من أسفل إلى أعلى قفزة غيرهم » (ص ١٢٣) ؛ فهم لم ينجوا بعد ، برغم الإجراءات الجديدة ، من سطوة ملاك الأرض ، ولم يتحرروا بعد من علاقات التبعية القديمة ، ولم تتوافر لهم بعد أسباب الانتفاع الحقيقى بهذه الإجراءات ، بل إن البعض منهم « يتعاون سرا مع الملاك من وراء ظهر المجلس » (ص ١٢٤) . على أنهم ــ كغيرهم من أهل القرية ــ يتطلعون إلى « الرخاء الموعود » (ص ١٢٥) . وبالمثل مازال طابور « **التملق الناطق** » على حاله ، يبايع من له الأمر (ص ١٤٦) . وهناك « **التملق الصامت** » ، أى الصمت بسبب الخشية على الرغم من المعرفة (ص ١٤٦) . . . فالكثير من ظلال الصورة القديمة يقع أيضا على الصورة الجديدة ، ويعيش أيضا ، بل قد يزدهر ، من خلال الجديد .

رواد الخان :

يقيس الراوى أيضا وقع التحول من « **الأمس** » إلى « **اليوم** » بما قد أصاب صحبه من رواد الخان ؛ فبعد أن يصف حالهم وفلسفتهم فى « الأمس » يعود فيصف حالهم وفلسفتهم « اليوم » . على أن رواد الخان ــ ومن الضرورى أن نؤكد ذلك ــ لا يمثلون فى القصة مجتمع ما قبل الثورة ، وإنما هم يعيشون هذا المجتمع القديم كما لو كانوا « شواذ » ، ويمثلون بؤرة من بؤر الفكر والفن أو الحنين إلى الصدق فى مجتمع « الأمس » .

ولاشك أن المقابلة بين « الأمس » و « اليوم » فى بناء القصة هو شكل من أشكال التقويم الضمنى لصالح الثورة والعهد الجديد ، بل هو تقويم صريح تعبر عنه القصة فى مواضع شتى .

ولكن هذا التقويم مضلل ، لو نظرنا إلى رواد الخان فى ظله ، كما لو كانوا يمثلون فى « الأمس » قيم الماضى ، ويمثلون فى « اليوم » إنسان الثورة الإيجابى .

إن أى نظرة مدققة إلى تطور هذه الشخوص بين « **الأمس** »

و « اليوم » تبين بطلان هذا التقويم ؛ فالطابع العام لتطور هذه الشخوص من « الأمس » إلى « اليوم » هو التقلص والانكماش .

صاحب الحان : فى « الأمس » هو فيلسوف الحياة وفنانها ، وفى « اليوم » ــ بعد إغلاق الحان ــ هو تربى القرية وفيلسوف الموت ، وإن كانت هناك علاقة خفية تربط بين المهنتين (« حان » ، « حانوت » « حانوتى ») برباط وثيق .

وزوج العرجاء : فى « الأمس » فاشل وعاطل ، لا نتيجة للعجز ، بل لثورته على الظلم ، ثم لكراهيته لكل قيد ، ولعشقه الحرية والطبيعة . والغريب فى أمره أنه يتقن كثيرا من الحرف (النجارة والسباكة والبرادة . . .) ويمارسها فى خدمة غيره ، ولكنه يمارسها هواية لا احترافا . أما فى « اليوم » فتراه وقد انزوى فى وظيفة أمين مخزن بالمجلس القروى . لم يعد عاطلا حقا ، ولكن ماذا أصبح ؟

أما القصاب : فهو فى « الأمس » يعمل نهاره لا يكل ، ويقضى أمسياته فى الحان ، ويتحمل مأساته فى صبر عجيب ، وإن اتهمه الناس بالسفه أو الغفلة والضعف (ص ٢٣) . وقد عال ابنة عمه طويلا وأحبها ، وانتظر ، فهجرته شر هجر ، ثم عادت إليه بعد سنين بثلاثة أيتام ، فقبلها دون شكوى . ولكنها تنساق مرة أخرى وهى زوجه إلى الغواية ، فيستنكر أن يفضحها أو يشردها ، بل يأخذ نفسه بالصبر والرحمة بها وبأولادها ، لعلها تستفيق . فليقل الناس عنه ما يقولون ، وليسخروا به ما يشاؤ ون ، يطلبون الرحمة ولا يرحمون ، تبا لهم » (ص ٣٣) . هذا هو القصاب كما تصوره القصة فى « الأمس » قدرة غريبة ، وذات ترتكز على أساس وطيد ، وتثبت لعنف القدر كما تثبت لأقاويل الناس ولضغط التوافق مع أحكامهم وأعرافهم وإرهابهم . أما فى « اليوم » فقد خرج عن دائرة حياة الناس ومعاملاتهم : تصوف وهرب إلى حيث تستوى الأشياء وتضيع الفروق ، وتصبح الإرادة هى الكف عن كل إرادة ، والرغبة هى الزهد فى كل رغبة . جاهد حتى لم يعد له منال ، ولم يعد لشىء منه منال . يقول القصاب فى حديثه الأخير مع الراوى :

« إننى الآن كقطعة من المغناطيس الذى لا يلقط من الناس إلا معدنهم الطيب ، أما الخبث فهى عنه مزورة . . استطعت أن أغمض عينى عن الشرور جميعا ، وحبست نفسى فى دائرة الخير ، فوجدت فيها ، وإن قل مداها ، سعة تنيلنى كل ما أريد ، ولا يفوتنى شىء أتأسى عليه . ولو أصاخ صاحب الحان سمعه حين يحملنى بين يديه لعجب لتهللى وتسبيحى . عد بنا فقد حان موعد الصلاة (ص ١٣٨) . لقد « وصل » القصاب وانتهى أمره ، وأصبح سواء أن يدب فى الدنيا أو ينتقل إلى الآخرة » .

وبالمثل نرى تحول « الفتى الفنان » ؛ فهو فى « الأمس » يعيش بروحه فى الموسيقى ، « يطهر » قلوب مستمعيه بألحانه ، ويرفعهم إلى نشوة طلب الجمال والعفة ، ويرفض الابتذال ، ويطمح ــ برغم ما يلاقيه من عنت ــ إلى أن يتزود من العلم فى هذا الفن لكى يؤدى رسالته إلى الآخرين . أما فى « اليوم » فقد قنع من الغنيمة بالإياب ، وعاد أدراجه إلى متجر والده ، واكتفى من الفن بمناغاة طفله الوليد . ومن الغريب أن يقول :

« لقد فتح لى العهد الجديد فى القرية آفاقا أخرى ، وهدانى للواجب والصواب . . أصبحت الآن أنا السيد لا المسود . كنت أعيش فى الموسيقى ، ونفسى كالبحر الخضم الثائر ، أما الآن فأنا أعيش فى الموسيقى ، ونفسى كالبحيرة الهادئة » (ص ١٤١) . ويعلق الراوى فى سخريته المقنعة :

« تركته وأنا أقول : هؤلاء الفنانون ! إن الحياة تبتسم لهم دائما على أى جنب رقدوا . . . » (ص ١٤٢) .

إن طابع التغيير الذى ألم برواد الحان لا يحتمل التأويل . لقد ضاع من حياتهم جميعا شىء مهم بإغلاق الحان ، فتقلصوا وانكمشوا ، وفقدوا طابع الخصوصية الذى كان يميزهم .

ويجدر بنا أن نتوقف بتفصيل أكبر عند صاحب الحان ؛ فهو أقرب الشخوص إلى نفس الراوى ، ثم إنه قد يفسر لنا معنى « الحان » ؛ قد يفسّر لنا مضمون هذه الشفرة الغريبة (التى أسهمت دون شك فى فهم القصة فهما منقوصا أو على غير ما قصد المؤلف) .

حانة الحياة

صاحب الحان ــ كالفتى الفنان وزوج العرجاء والقزم وراوى القصة ــ هاو لا محترف ؛ يمارس مهنته بهيام عمر الخيام بالحياة ، ويفلسف لمهنته بأنه يبغض الهموم وحمل الهموم ويعشق الحياة ، وأنك إذا « أردت أن تسعد فعليك أن تسعد غيرك أولا » ، وأن الخمر هى للإنسان منذ قديم الزمان أكبر متعة ، **فأنا أعيش أبداً فى جو مرح** » ، « لا يهمنى عدد السنين التى أعيشها ، ولكن يهمنى نوعها » (ص ١٤) .

« إن هذه المهنة ــ كما يقول ــ « هى التى تجعلنى أرى الناس على حقيقتهم ، عراة كما ولدتهم أمهاتهم » . وهو لا يستطيع أن يحيا إلا « حيث يكون الناس على الفطرة » ، حيث هم مع أنفسهم ، وهو ما يوفره له جو الحان :

« إننى أمقت الكذب والرياء والنفاق والخداع ، لا لأنها تصيبنى بأذى ، بل لما أراه من أذاها بأصحابها . إنها تمسخ البشر ، وأنا أحب الناس ، وأريد أن أعاشرهم وهم على الفطرة التى أرادها الله لهم سبحانه . إننى لا أستطيع الحياة إلا فى هذا الجو وبهذا الشرط » (ص ١٦) .

لاعيش لصاحب الحان إذن إلا فى الحان ، أو فى حانة الحياة ، حيث الناس دون طلاء . وهو كذلك كان يسكن فى طابق بأعلى الحان . أليس من الدلالة بمكان أن يحترف بعد إغلاق الحان مهنة التربى ؟

يقول المؤلف فى حديث له :

« والتربى فى الرواية هو صاحب الحان الذى لا يستطيع أن يرى الناس إلا على حقيقتهم ، فلما أغلقوا له الحانة . لم يجد أمامه سوى الموتى ليرى فيهم الإنسان على حقيقته » . (عشرة أدباء يتحدثون) ــ فؤاد دوارة ، ١٩٦٥ ، كتاب الهلال ، ١٧٢ ، ١١٦) .

هو إذن المطلب نفسه ، ينشده صاحب الحان فى مهنته الجديدة . يتحول فيلسوف الحياة فى « الأمس » إلى فيلسوف الموت فى « اليوم » ، ولكن مرمى هذه الفلسفة أو طابعها لا يتغير ؛ فهو ينشد رؤ ية الإنسان على حقيقته فى كلتا الحالتين . ومطلب رؤ ية الإنسان على حقيقته

مطلب حاد طابعه الإطلاق ؛ وفى طلب الحدود القصوى ، **تكاد تجتمع الأضداد وتتزاوج وتأتلف** . فى هذا التطرف تكمن الصلة بين مهنة صاحب الحان ومهنة التربى . وهى صلة وثيقة عنيفة ، يدركها صاحب « صح النوم » أعمق الإدراك[٣] . ولكن أى انقلاب قد أصاب صاحب الحان ؟ « **حقيقة الإنسان** » التى تتكشف له فى مهنته الجديدة هى نشوة الفناء والتحلل من الصفات المكتسبة والالتحام بالأرض . الإنسان فى الموت يجد غايته وشوقه فى فقدان تفرده ، وفى انحلال خصائصه التى غلفت فطرته ، وفى عودته إلى الطبيعة . هذه هى المعرفة ، أو هذه هى صوفية الموت التى اكتشفها صاحب الحان فى مهنته الجديدة . وعلى الرغم من « اعتزازه بهذه المعرفة » ، فإنه ينطق بها وقلبه « يكاد ينفطر حزنا » .

حديث الإنسان « مع الطبيعة منولوج من جانب واحد ؛ هو ممثل فى مسرح ليس فيه فرد متفرج . . ولكن كيف يقنع الإنسان بالانمحاء وقد أتى بالمعجزات ونفذ إلى الأسرار ؟ لا ترضى كبرياؤه إلا أن يجد من الطبيعة ردا على كلامه يشعره بمقامه . وهو ظالم فى التجنى عليها ؛ لأنه ـ فى حماقته ـ قد قصر نظرته على الحياة وحدها ؛ فهناك لحظة ، لحظة هائلة ، تهب فيها الطبيعة فى أتم قوتها وعنفوانها ، وتصيخ للإنسان ، وتفهم نجواه ووجيعته ، فتفتح له ذراعيها ، وتضمه لصدرها ، وتغمره بقبلاتها ، شأن الأم الرؤوم التى لا ولد لها غيره ، هى لحظة الدفن !» . (ص ١١٧) .

« تعال ، تعال ، إننى أنتظرك منذ الأزل ! وأحس بجثة الميت تئن بالحنين ونشوة المتعة . . . » (ص ١١٨) .

وعلى الرغم من الصلة الخفية بين مهنة صاحب الحان الأولى والثانية فإن عنف هذا الانقلاب لا يفوقه عنف آخر . ونرى الراوى بعد لقائه مع صديقه السابق صاحب الحان ، واستماعه إلى حديث الموت ، يراوده خيال النهاية ؛ فهو يهم أن يكتب رسالة إلى صديق من أصدقائه القدامى ، يضمنها وصيته وما ينبغى أن يفعله هذا الصديق بأوراقه بعد مماته :

« ولكنى عدلت عن ذلك كله ، وشغلت نفسى بقراءات لا علاقة لها ببلدنا وأهلنا وزماننا ، ولم الكتمان ؟ نعم قرأت كتابا مطولا عن الخفافيش وطبائعهم ؛ أحببت أن يعود إلىَّ هدوء النفس من قبل أن أخرج للجولة التى أضاعها علىَّ صاحب الحان بحديثه » (ص ١٠٥).

ودلالة هذه الحركة النفسية بينة ، فالراوى يملكه شعور الفتور والملل من الحياة بعد هذا اللقاء ، ولا يجد وسيلة لطرد هذا الملل غير أن يشغل نفسه بشىء بعيد كل البعد عن بلده وأهله وزمانه . إنه يهرب من شبح الموت فترة ليعيش مع الخفافيش .

لم يعد عسيراً أن نلم بمغزى شفرة « الحان » ؛ **فهى تمثل بوضوح مجالا حرا خاصا ، بعيدا عن صراعات الواقع السيىء المفسد ، كما تمثل اجتماع الحياة والفنون ، والانطلاق من أغلال العادى والمألوف** ، هذا هو المعنى الذى يعبر عنه موقع الحان فى مجتمع « الأمس » ، والذى تنطق به النتائج المترتبة على إغلاق الحان فى « اليوم » .

الحان ومفهوم الفن :

وحين نراجع مقالات يحيى حقى النقدية نجد أنه يعرف الفن بألفاظ مشابهة ، وفى موضع على الأقل بألفاظ مطابقة لتلك التى يوضح بها صاحب الحان سر مهنته وأسباب تعلقه بها[٤] . فكما ينشد صاحب الحان « **الإنسان على حقيقته** » ، كذلك الفن ، فهو يطمح إلى التخلص من « **الملابسات الزمانية والمكانية العارضة** » ، ومن « **التراكمات التى غلفت الفطرة** » ، وأن « **يصل إلى عنصر الإنسان فيك** » . أول شىء ينفضه الفن « هو ثيابك التى نسجتها ملابسات الزمان والمكان ، فكأنك تتعرى ؛ والعرى يأتى بالبهجة للسوى ، أى للجميل ، وتتمة الخزى للمشوه ، أى للقبيح . . » . هكذا يكتب يحيى حقى فى مقاله « غالب . . . شاعر الهند العظيم » . (أنشودة للبساطة) ١٩٧٢ ، ص ١٣٨) .

مطلب صاحب الحان هو إذن أو هو أيضا مطلب الفن ، ولكنه مطلب عسير ، والأحرى أن نحسبه تطلعا أو طموحا . أليس الحان ـ حيث يكون الناس على حقيقتهم عراة ـ مجرد افتراض أو مجرد مجال تخيلى خارج إطار العلاقات والوشائج الاجتماعية والزمانية ؟ وهل فكرة الفن الذى ينشد الإنسان مجردا دون ملابسات الزمان والمكان أكثر من مجرد فكرة ؟

الفن وفقا لهذا المفهوم كيان مستقل ، قائم بذاته ، وغايته هو الإنسان فحسب ، ولكن ألا ينبع تصور الفن بما هو كيان مستقل من الإيحاء الذاتى أكثر مما ينبع من الواقع والممارسة ؟ وعلى الرغم من تعلق يحيى حقى العميق (وغيره من رواد الأدب العربى الحديث)[٥] بمفهوم الفن هذا ، فإنه يدرك تماما إشكالية هذا المفهوم ، ويعبر عن ذلك فى مقاله السابق عن « غالب » فيقول :

« إن هذه الآمال الكبيرة المعقودة على الفن ـ كأنما ليس فى أيدينا شىء غيره ـ لتخليص الإنسان من وجوده الحيوانى ـ يأكل ويشرب وينام ـ ورفعه إلى مستوى الالتحام الروحى . . لكى يشرق الجمال فى ضميره . . . هذه الآمال الكبيرة ـ كأنها شطحات أحلام ـ هى التى تجعلنا نتجاوز الحدود القصوى لأوضاع البشر ، إلى درجة التمزق ، حين نصر على قولنا ـ بل على ادعائنا ـ بأن للفن كيانا مستقلا عن كيان الإنسان ، وأنه بالتالى يعلو ويتجاوز الملابسات الزمانية والمكانية ، لأن مطلبه هو العنصر الأصيل الثابت فى طبيعة الإنسان عامة وموقفه المحتوم من لغز القدر . فماذا يبقى من الفنان لو جردناه من زمانه ومكانه ـ من لحظته الحضارية ؟ـ لا شىء سوى معنى مجرد لم يجد بعد اللفظ الذى يعبر عنه ، وهذا تصور محض . . . » (أنشودة للبساطة ، ص ١٤٢) .

إن مطلب « العنصر الأصيل الثابت فى الإنسان » ، أو التطلع إلى جوهر الإنسان المطلق ، على مالهذا التطلع من جاذبية عظمى ، لا يثرى الذات وإنما يحولها إلى تصور باهت أو معنى مجرد .

« فذات » الإنسان تكسب هويتها وثراءها بقدر ما تتفاعل مع عالم الأشياء والأشخاص ، فى حين أن محاولة تخليص الذات مما هو مكتسب أو عرضى من فعل الزمان والمكان ، والرجوع بها إلى ما يسمى « بالأصل » أو الجوهر ، يؤدى بها إلى التقلص والانكماش ، ويفرغها من المحتوى . هذه هى ديالكتيكية تكوين الذات (كما نعرفها ، وكما يدركها يحيى حقى فى مقاله عن « غالب » ، وإن كان فى الوقت نفسه

يتشوف فى قلق محموم إلى ما وراء « ملابسات الزمان والمكان »(٦) .

وهذه هى إشكالية الفن بما هو كيان قائم بذاته ، وإشكالية شفرة « الحان » بوصفها مجالا خاصا خارج أطر العلاقات والوشائج الأخرى ، أو عالما خاصا للفن والتفرد والفردية المطلقة ، أو مجالا « للشواذ » — كما تقول القصة . والمأخذ الأساسى ضد مفهوم الفن السابق هو أن الإنسان يفقد — ولا يكتسب — حقيقته الإنسانية بالابتعاد عن ملابسات الزمان والمكان . وليست هناك « فطرة » إنسانية بعيدة عن الناس أو منفصلة عن الخبرة الاجتماعية التاريخية ، ولا يحتاج إلى بيان أن فكرة الفن والإبداع الفنى مستحيلة بدون هذه الخبرة .

وأيا كان الأمر ، « فالحان » بوصفه مجالا خاصا للحياة أو الفن ، يتعارض مع وجهات الثورة الجماعية والعملية ، ومع مطلب الالتزام الجديد . ومفهوم الفن بما هو كيان أو مجال مستقل ، لا يتواءم مع الواقع الثورى الجديد . وإغلاق الحان هو التعبير الواضح عن هذا التعارض .

فالفن بما هو كيان مستقل — والحان بما هو مجال خاص — ينبع من إحساس التفرد ، وأيضا من الحاجة إلى التميز فى مجتمع شديد التأخر . وهو ينبع بوجه عام من ظروف المجتمع القديم ، ويفقد مبرراته وأسبابه بانهيار هذا القديم . وقيام الجديد أو انبثاق الثورة يهدد بالضرورة مفهوم الفن بما هو مجال خاص أو مستقل . . يهدد عالم رواد الحان .

« والحان » استعارة مطروقة فى التصوف الهندى الفارسى . « الحان » فى هذا الإطار — وكما نرى من شعر ميرزا غالب — هو مورد العطاء المستمر ، ورمز لمتع الحياة التى لا تنقطع ، وللشوق إلى النهل من رحيق الحياة . هذا هو مصدر الإيحاء بهذه الشفرة ، كما يتضح من مقال يحيى حقى عن « غالب »(٧) .

ولكن الحان بالمعنى السابق « شفرة » غريبة على المجتمع العربى الذى يرى فى الخمر أم الرذائل ، وفى التردد على الحان رذيلة كبرى . أليس من الطبيعى أن يفسر إغلاق الحان على غير معناه المقصود ؟ لقد أسهمت هذه الشفرة دون شك فى تضليل الكثيرين عما قصد إليه المؤلف ، وعما تعبر عنه القصة .

وقد يتساءل القارىء : هل استخدم المؤلف هذه الشفرة وهو يعلم أنها عرضة للفهم الخاطىء أو عرضة لأن تؤخذ على غير ما قصد ؟ والجواب بالتأكيد : نعم . وتستند هذه الإجابة إلى شخصية يحيى حقى الكاتب بوجه عام ، وإلى مجمل بناء القصة وظروف نشأتها بوجه خاص . لا يضع يحيى حقى علامة من العلامات دون قصد ؛ فمتعته أن كل شىء عنده بحساب ، مزدوج أو متعدد الوجوه . وطابع فن السخرية فى مؤلفاته هو اصطناع البساطة ، والحديث المقنّع بأكثر من لسان .

اختيار الكاتب لشفرة « الحان » هو اختيار عمد لبيئة تقع موقع الشبهة ؛ بل إنه لا يغفل ذكر ما يراه الناس فى « الحان » من أحكام (انظر بخاصة ص ٤٤) . ولهذا الاختيار ما يبرره ؛ وهو ألا تقع الشبهة فى مجتمعنا على من يتعاطى الفنون والفكر ، ويتخطى قيود المواضعات السلوكية الضيقة المتعارف عليها . بهذا المعنى يصف الراوى رواد الحان بأنهم « شواذ » ؛ فهم لا يعيشون كما يعيش سواد الناس . ثم إن مجتمع الحان ، أو مجتمع الفنون والفكر والخروج عن قيود العادى ، هو موضع شبهة من وجهة النظر العملية ، ومن ثم من منظور « رجل العمل » .

بهذا المعنى يصف الأستاذ « الحان » فى خطابه بأنه « مجمع الضال والعابث على الخائب والسارح (وهنا شعرت أن الأستاذ يثبت نظرته علىّ) (٨٦) .

لا يأخذ الأستاذ أو لا تأخذ الثورة هؤلاء مأخذ الجد (وهو تقويم عرف به عبد الناصر شخصيا) ، فمن دوافع الثورة الجوهرية الضيق بالكلام والمعارك الوهمية ، والرغبة فى الممارسة والإجراء والفعل والسيطرة .

هذه الهوة بين الثورة والأدباء والمثقفين ، سواء فى الواقع أو فى القصة على مستوى القرية ، مصدرها الطبيعة البرجماتية العملية للعهد الجديد ، وزهد الثورة — خصوصا فى مراحلها الأولى — فى القضايا النظرية ، ثم الاختلاف فى أصول الفئتين . وتبرز القصة هذه الهوة بوضوح فى الفقرة التالية ، وهى على لسان الراوى :

« ولم أتمالك نفسى من الألم — وهذا شأن الإنسان — حين سمعت أن الأستاذ قد قال عنى حين جاء ذكرى فى مجلسه — من هو ؟ آه ! هذا الصامت السارح ؟ ليس لى وقت أضيعه معه ومع أمثاله ، إننى أريد رجال عمل لا بطانة سمار . . . » (ص ٨٢) .

هذا تعبير عن مناخ وجد بعد الثورة ، خصوصا بين الثورة وجيل الرواد الذى ينتمى إليه الكاتب بدرجة ما ، ثم إن مطلب الفكر والأدب والتعبير الذاتى يقع فى ظل العهد الجديد موقع الشبهة ؛ وهو عرضة للتقييد والكبت (لأنه يعبر من جانب عن القوى التى لا تأتلف مع العهد الجديد ، أو لا تستطيع — بطبيعة فهمها الفكرى والأدبى والشعورى المتقادم — أن تتوافق مع الواقع الجديد ووجهاته الجماعية ، كما يعبر — من جانب آخر — عن القوى المثقفة المنافسة للثورة) . ولكى يصور الكاتب هذا يضع شخوصه من البداية فى بؤرة من بؤر الشبهة ، فيصورهم روادا للحان ، على خلاف غيرهم من أهل « قريتنا » الكادحين المظلومين .

يورد الكاتب شخوصه من البداية مورد الشبهة ، لكى يبرز ما صاروا إليه . على السطح يبدو كأن رواد الحان السابقين قد نموا فى ظل العهد الجديد . ابتعدوا عن الشبهات وخلعوا عن أنفسهم صفة « الشواذ » ، وانتظموا فى صفوف غيرهم من الناس ، ولكن هذا النماء السطحى — كما أوضحنا من قبل — هو فى الواقع مظهر من مظاهر التقلص والكبت وفقدان التميز .

ولا يحتاج إلى بيان أن الكاتب قد لجأ إلى هذا القلب أو إلى هذه الحيلة لأنه هو ذاته يكتب قصته فى ظل قيود الجديد ، فالحيلة هنا مصدرها أيضا ظروف التعبير المقيد ، ثم نظرة الكاتب الجدلية إلى قضية الفن والثورة .

وبالمثل ، فقد استوعب النقاد قصة يحيى حقى « صح النوم » فى ظل قيود العهد الجديد ؛ وكان من الأيسر أن يأخذوا على محملها الظاهرى ، وعلى المحمل الساذج الذى يحمله عنوانها فى الظاهر .

ومن حيل القصة أن الراوى يصور علاقته « بالأستاذ » على مستوى

شخصى ، وفى إطار لقاء وحديث بينهما حول موضوع القصة ، وحول نشاط الراوى فى كتابة فصولها . وتعبر القصة من خلال هذه المقابلة عن جانبين متلازمين لعلاقة الكاتب بالثورة : الانبهار والضيق ، الانفراج والخشية (خشية الرقابة والسيطرة الفوقية) .

« ثم صمت الأستاذ قليلا وقال لى وهو يبتسم :

ـ وأنت ؟ قد بلغنى خبر جولاتك فى القرية ودساكرها ، وحديثك مع الكناس وجندى المطافىء والفلاح وأصدقائك السابقين من رواد الخان ؛ بل بلغنى أيضا أنك تكتب مذكرات ، وقد اطلعت على بعض نصوصها . . .

«لا شك أننى فوجئت بهذا الكلام وحرت كيف أقول . لقد كنت مترددا بين العجب كيف وصلت أنباء كل حركاتى للأستاذ ، بل كيف وصلت إليه أوراقى ، وبين الشعور بالضيق حين وجدت نفسى فجأة مكشوف الستر ، بعد أن كنت أحسب أننى أسير فى الدنيا فى مأمن من الرقباء » (ص ١٢٦) .

يخشى الراوى القيود ، ويخشى مسخ التسلط ، وتحويل الفرد إلى مجرد نمط شكلى . ولكنه لا يخفى إعجابه بشخصية « الأستاذ » ، وما يمثله كرائد من قيم جديدة فى الحكم ، فيقول فى حديثه معه :

« وحمدت الله أنك لم تجعل لأحد أن يقول عنك : حرنا فى أمره ! إن له شخصيتين متناقضتين ، كما قالوا عن كثير من الشواذ الحكام الذين فتحوا باب الرجاء لأهلهم فى مبدأ العهد بهم . . أما أنت فليس لك إلا شخصية واحدة ، باطنك ظاهرك ، فنجوت من العقد والتأويلات ، وأعفيت أهلك من الشكوك والمفاجآت ، ومع رائد مثلك يضمن السائر أن يصل إلى غايته وإن طال المدى » (ص ١٣) .

من الوجهة التاريخية ليس هذا الموقف المؤيد المتحفظ تجاه الثورة بغريب ؛ فقد اقتحمت حركة « الضباط الأحرار » ميدان الأحداث على حين غفلة ، واصطدمت مع غيرها من القوى الوطنية المنافسة . وبالإضافة إلى ذلك عاش يحيى حقى أربع سنوات فى استانبول (١٩٣٠ ـ ١٩٣٤) ، وخمس سنوات فى روما (١٩٣٥ ـ ١٩٣٩) ، عرف فيها دكتاتورية كمال أتاتورك ، وفاشية موسولينى . وقد جعلته هذه التجربة شديد الحساسية تجاه الأنظمة العسكرية ، وتجاه مظاهر الحكم الفردى .

ثم إنه بوصفه أديبا وكاتبا قد تكوّن مع جيل ينظر إلى الأدب فى الأعم بوصفه مجالا حرا خاصا ومستقلا خارج الواقع السيىء (وتعبر عن ذلك شفرة « الخان » فى « صح النوم ») ، وهو يخشى على هذا المجال من الضياع ؛ يخشى عليه من قيود الجديد ، ومن ميكانزمات التغيير . ولكن يحيى حقى ـ برغم تعلقه بمفهوم الأدب هذا ـ لا يقع ضحيته ، وإنما ينظر إليه ـ على المستوى الفكرى وعلى مستوى القصة ـ نظرة جدلية نقدية ، فيها الكثير من السخرية بهذه الدعوى وبهذا الافتتان بالذات .

على أن « لصح النوم » خلفية تاريخية عامة ، هى قضية « جيل الرواد » وكبار الأدباء (العقاد ، طه حسين ، الزيات ، تيمور ، زكى مبارك ، محمد فريد أبو حديد . . .) الذى تكون عالمه فى العشرينيات وما قبلها ؛ هذا الجيل الذى تكون مع بزوغ الشعور بالذات ، ومع الحاجة إلى التعبير الذاتى ، وإلى التفرد ، وإلى التحرر من قيود القديم . نشأ هذا الجيل فى مجتمع مستعمر متأخر ، غامض الهوية ، وقد دفعته هذه الظروف التاريخية إلى الانكباب على الأدب والإعلاء من شأنه أيما إعلاء ، وإلى التفرد والتعالى ، وبتعبير مختصر إلى التعويض عما يفتقد بتمجيد الأدب والفن والفكر (وإلى الاستغراق فى المجادلات والخصومات الأدبية واللغوية) .

هل كان فى استطاعة هؤلاء أن يهبطوا من عوالمهم الخاصة ، وأن يتوافقوا مع الواقع الجديد بعد ثورة عام ١٩٥٢ ؟ والإجابة لا تحتاج إلى بيان . لقد انتهى فى حقيقة الأمر زمن هؤلاء بقيام الثورة . .[8] . (وإن استمروا بعدها طويلا فى مجامع ولجان الآداب والفنون يدافعون عن عوالمهم المنصرمة ، وإن كرمتهم الثورة أو ودعتهم بما استحدثته من جوائز ، ولكن هذه قصة أخرى) .

استيعاب القصة :

لم يختلف النقاد فى تقويم « صح النوم » كثيرا خلال الحقبة التى مضت على نشرها (١٩٥٥) . ومنذ البداية حالفها سوء الفهم . والقائمة التالية تحدد الكتابات التى عرضت لها وفق ترتيب ظهورها :

(١) طه حسين : « صح النوم » ـ الجمهورية ١٠/١٢/١٩٥٥ ، كذلك فى « نقد وإصلاح » ، طبعة أولى ١٩٥٦ ، طبعة ثانية بيروت ١٩٦٠ ، ص ١٥٢ ـ ١٦٠ .

(٢) فؤاد دواره : صح النوم ، ١٩٥٩ . فى « الرواية المصرية » ١٩٦٨ ، ص ٣٤ ـ ٣٩ .

(٣) لويس عوض : الشفق (حول قصة صح النوم) ، « الشعب » فى ٥/٥/١٩٥٧ ، والآن فى « دراسات فى أدبنا الحديث » ، ١٩٦١ ص ٢١٩ ـ ٢٢٥ .

(٤) د. نعمات فؤاد : يحيى حقى الفنان ، « المجلة سبتمبر ١٩٦٠ » ، ثم فى « قمم أدبية » ١٩٦٦ ، ص ٣٦٠ وما بعدها .

(٥) نبيل فرج : صح النوم ، « الآداب » سبتمبر ١٩٦٦ . الآن فى : « سبعون شمعة فى حياة يحيى حقى » ، ١٩٧٤ ، ص ٢٠٥ ـ ٢٢٠ .

(٦) مصطفى إبراهيم حسن : يحيى حقى مبدعا وناقدا ، ـ القاهرة ١٩٧٠ .

(٧) د. عبد الحميد إبراهيم : يحيى حقى . . . وفيض الكريم ـ « الزهور » أبريل ١٩٧٣ . والآن فى « سبعون شمعة » ١٩٧٤ ، ص ١٢٧ ـ ١٣٦ .

(٨) فاروق عبد القادر : عاشق مصر وصديق الفقراء ، « الطليعة » ، فبراير ١٩٧٥ ، ص ١٥٣ ـ ١٥٤ .

يقرأ طه حسين القصة بعيدا عن صلاتها المباشرة بحوادث الواقع الجارية ، فيرحب بالجزء الأول منها أعظم الترحيب ؛ لأنه ـ كما يقول ـ « قطعة من الأدب الممتاز الرائق حقا . . » ، ولأنه يحوى « فوق ذلك قصصا مؤثرة حقا ، نقرأه فتخفق له قلوبنا وتهتز له نفوسنا » ص ١٥٦/١٥٧) ، ويضيق بالجزء الثانى منها لأنه ينزل إلى الأحداث المباشرة ؛ « فلم يأن للثورة المصرية بعد أن تكون موضوعا للقصص

الأدبي الرفيع ؛ لأنها ما زالت قائمة لم تبلغ غايتها بعد . . . » (ص ١٥٩/١٦٠) .

يستوعب طه حسين القصة بما هى أدب رفيع فحسب ، ويغض الطرف عن مقاصدها ووظيفتها . ويقوده هذا الاستيعاب الجمالى إلى فصل الجزء الأول من القصة عن الجزء الثانى ، وإلى تفسير فحوى الجزء الثانى وكأن يحيى حقى يعرض علينا فيه فلسفته الخاصة فى الإصلاح . والواقع أن طه حسين يمتنع عن ستيعاب الجزء الثانى ، ومن ثم عن محاولة فهم الرابطة بين قسمى القصة ؛ فهو يبدأ مقاله فيقول :

« لو كتبت هذه القصة قبل سنين لكانت حلما جميلا رائع الجمال . . ولو كتبت بعد سنين لكانت تاريخا صادقا دقيقا ، ولكنها كتبت فى هذه الأيام ، فاحتفظت بجمال الحلم وروعة جماله ، وأخطأها التأويل الصادق الدقيق لهذا الحلم الرائع الخلاب » (ص ١٥٢) .

أكان يمكن أن تكتب « صح النوم » دون مسبقاتها التاريخية ؟ أيا كان الأمر فإن طه حسين يمضى فى مراجعة الجزء الأول من الرواية إلى أن يكتب فى النهاية فيقول :

« وواضح أن قريته (مكان القصة) تلك هى مصر ، وواضح أن محدث المعجزة هو قائد الثورة وأصحابه وأعوانه ، وواضح آخر الأمر أن الكاتب يريد أن يرضينا عما تم فى مصر من الإصلاح ، ويعزينا عما لا يزال فيها من آثار الضعف وبقايا الفساد . . . ولكننى لا أكتم الكاتب الأديب أنى أوثر حلمه الرائع الجميل على برنامجه فى فلسفة الإصلاح ، لأنى أجد فى حلمه أدبا رفيعا بارعا ، ولا أجد فى برنامجه إلا كلاما نقرأه فى كل يوم . . » (١٥٩) .

وتميل كفة الميزان إلى الطرف الآخر ، فيرى النقد قصة يحيى حقى فى الأعم من إيحاء المقابلة بين « الأمس » و « اليوم » ، أى بين العهد القديم والعهد الجديد ، ومن خلال عنوانها الظاهر « صح النوم » ، فيفسرهافؤاد دواره بأنها محاولة لتصوير « التطور الكبير الذى أحدثته الثورة فى حياتنا » ؛ فالجزء الأول من القصة « يقتطع شرائح بشرية من بين أهل القرية ويعرض علينا مآسيهم » ، « فإذا كان الجزء الثانى من الكتاب صور لنا ما طرأ على حياة هؤلاء الأشخاص من تغير وتحسن ، بفضل تنظيمات الأستاذ وإصلاحاته . . . » (ص ٣٥/٣٦) .

وترى د. نعمات فؤاد القصة من منظور التصور الرومانسى لفكرة الزعامة والزعيم ، فالزعيم فى القمة ــ كما ترى ــ هو إنسان فذ يعانى من الوحدة . تقول الدكتورة نعمات :

« أما كتابه (صح النوم) فقد نبع من شعوره بالثورة . . . من شوقه إلى زعيم ثم تجاوبه مع هذا المثال حين يضطر إلى العزلة ، وحين تفرض عليه الزعامة قيودا مرهقة . . إن وحدة الزعماء قاتلة ، وخير تحية تهدى إليهم إحساس الطبقة المثقفة بمعاناة الإنسان فيهم من كبت أشواقه ، وقد عبر يحيى حقى عن هذا كله فى (صح النوم) (ص ٣٦٠) .

« إن وحدة الزعماء قاتلة » ، هكذا تذهب الدكتورة نعمات فى مقالها . على أن هذه الفكرة من الأخيلة الرومانسية المطروقة ، وكأن الزعيم فنان عبقرى يعيش فى عليائه ووحدته . وليس لذلك علاقة بالقصة ؛ فصعوبة التواصل مع الأستاذ هو القضية ، لا وحدته أو عزلته . إن الراوى يسعى إلى التواصل مع « الأستاذ » دون جدوى . وفى النهاية يكتشف أنه تحت رقابة خفية . فالأستاذ « يعلم من شأنه ما لم يحسب » (انظر ص ٨١ ، ١٢٦) .

يفسرنبيل فرج « صح النوم » بإيحاء التقسيم الخارجى للقصة وجو الكتابة السائد فى الستينيات . فالقصة تحاول تصوير « التغيير الذى حدث للقرية (حدث لبلادنا) وأردنا به تعويض حقب التخلف » (ص ٢١٩ ــ ٢٢٠) . ويرى الناقد أن المؤلف قد وفق فى الجزء الأول « الأمس » ؛ أما فى الجزء الثانى « اليوم » مصر الثورة ، فلم يقف عنده للأسف يحيى حقى وقفاته الشعورية الأولى » ؛ فقد « انصبت عنايته على الإصلاحات التى حدثت وحسب ، فبدا باهتا ضعيف الفاعلية . . . » (ص ٢١٩) . وفى هذا الإطار يفسر التغيير الذى أصاب رواد الخان السابقين بأنه تطور ونمو .

ومن الكتاب من يسأل قبل أن يقرأ ، والأسئلة عادة فى مثل هذه الحالة هى افتراضات مسبقة ، نابعة من الأجواء العامة . وهذا هو ما يفعلهمصطفى إبراهيم حسين :

« هل نجح يحيى حقى فى أن يقدم لنا عملا روائيا يعتمد على الرؤ ية لأوضاع مجتمع كامل بين عهدين ؟» . ربما لا تكمن المشكلة فى طرح هذا السؤال أو الافتراض ، وإنما فى إغفال التحقق منه واختبار صحته من خلال النص . لا يتطرق إلى ذهن الناقد احتمال أن القصة لا ترمى إلى هذا الهدف الكبير ، وإنما يمضى فى محاولته الشكلية للإجابة عن هذا السؤال الشكلى . والإجابة لا علاقة لها بالسؤال : نعم ، إن فى الرواية « شخصيات نابضة » ومواقف خصبة » ، ولكن بها عيوبا ، ومن أبرزها « تدخل الكاتب تدخلا سافرا على نحو يقطع على المتلقى روح الإيهام » (ص ٨٤/٨٥) .

والبعض يرى ــ أو يحب أن يرى ــ يحيى حقى كما لو كان قديسا متصوفا ، وأن يقف منه موقف المريد والعاشق ، والحق أن البعض يصطنع هذا الأسلوب بعامة فى الكتابة عن يحيى حقى وغيره . فالتدثر بمسوح التصوف والحب من أبرز موجات التعبير فى مصر فى السبعينيات . وأيا كانت مصادر هذه الموجة ، فهى موجة تخفٍّ وتقنع وضعف وامتناع عن الوعى والتاريخ . ومثال ذلك د. عبد الحميد ابراهيم يحيى حقى . . . وفيض الكريم ــ (أبريل ١٩٧٣) ، وفيه يعرض بطريقته لقصة « صح النوم » .

« يحيى حقى لا يقتنع بالأشياء الأرضية فحسب ، فهذا حظ القاصرين ، أما هو فله لحظات علوية يتصل فيها بالسر المقدس الذى يفيض عليه من خزائنه » (ص ١٣٣) . و « صح النوم » بعد هذه المقدمة ، هى من وحى « الفيض العلوى » والاتصال بالمجهول ، أو هى ــ باللغة المتداولة ــ نبوءة وإلهام :

« هو صوفى وقديس ذلك الذى يكتب « صح النوم » ؛ فمن خلال همهمته ومذكراته يتصل بالسر ويعرف ما لا نعرف ، يريد أن ينبىء قومه ولكن هل يصغون ! . . يتخذ لغة الصوفية ، لغة الرمز والإشارة ، ولكن القليلين هم الذين يطيقون الكشف الصوفى . ما كل الناس تؤهلهم طباعهم لذلك » (ص ١٣٣) .

القصة ــ كما يقول د. عبد الحميد إبراهيم ــ تقارن بين قرية

« الأمس » وقرية « اليوم » (وقبل أن نمضى فى الاقتباس نذكر القارىء مرة أخرى بأن قرية « الأمس» فى « صح النوم » هى مصر قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ ، مصر بين القصر والاستعمار وكبار الملاك وحريق القاهرة ؛ وقرية « اليوم » هى مصر فى الخمسينيات ، فى مطلع الثورة) :

« قرية الأمس كانت مثل الدقيق الطازج ، تمد فيه اليد فتحس بحياة غنية كريمة ، فيها الدفء والندى معا ، وكأنها تصافح مخلوقا له براءة البكر .. أما قرية « اليوم » فقد اختلفت .. بدل (الأستاذ) حال القرية من وإلى ، جاء بما رآه نهوضا بقريته ، ولكن أى تغيير لا يقوم على التواصل الإنسانى فهو عبث وضياع .. » (ص ١٣٣ / ١٣٤) .

أى مضمون وراء كل هذا المجاز ؟ مقولة سهلة بسيطة : لقد أفسد عبد الناصر كل شىء . كل ما يلمسه الناقد من القصة هو ما تعبر عنه من ريبة أو تخوف تجاه « العهد الجديد » ، الذى أصبح الآن قديما .

ويختلف فاروق عبد القادر عن سابقيه ؛ فهو يبرز ــ فى عرضه ــ الفقرات الحساسة فى القصة ، ويشير إلى مستوياتها التعبيرية ، ويلخص مضمونها فيقول : « حين جاء قطار الثورة ارتفع البعض وهبط البعض الآخر ، ولكنه ــ وهذا ما يقوله الراوى عام ١٩٥٥ ــ قد أيقظ الناس من نومهم ، ورفع من فوق قلوبهم عبئا ثقيلاً » (ص ١٥٤) . وهذه الرؤية على صحتها لا تتطرق إلى قضية أهل الحان وما قصد إليه المؤلف على هذا المستوى التعبيرى النقدى . لم يغب هذا الجانب من « صح النوم » على الناقد ، ولكنه لم ير له أهمية ، لأنه يكتب تعليقه فى عام ١٩٧٥ ، فى مرحلة مناخها الغالب هو تحميل ثورة عام ١٩٥٢ والحكم الناصرى جميع الأوزار وجميع مصاعب الحاضر ، دون تمييز ودون مراجعة ؛ فى مرحل ينظر فيها البعض إلى عهد عبد الناصر ــ ومنهم أعلام من الجهاز الناصرى السابق ــ على أنه « الأمس » البغيض . مثل هذا المناخ المضاد للمناخ الذى نشأت فيه القصة قد يعوق أيضا الاستيعاب النقدى المتكامل للعمل الأدبى .

ثمة إذن عوامل نصية داخلية (أى تدخل فى تكوين النص) وأخرى خارجية ، قد حالت دون الاستيعاب المتناسب أو المتكامل لقصة يحيى حقى « صح النوم » . وبديهى أن العوامل النصية الداخلية ترتبط ارتباطا وثيقا بالشروط السياسية الاجتماعية التى نشأت فى ظلها القصة ؛ بمعنى أن هذه الشروط قد انعكست على تكوين النص وعلى اختيار شفراته ووسائله .

لقد كتبت « صح النوم » فى مرحلة النجاح الناصرى فى الخمسينيات ، وفى مرحلة الصعود الجماهيرى لعبد الناصر فى مصر والدول العربية ؛ فى مرحلة كان فيها إفلاس الممارسات السابقة يثور حوله شك . وفى مرحلة يحتكر فيها مجلس الثورة المصرى العمل السياسى ، يفرض هذا الموقف قيودا على وسائل التعبير النقدى وعلى مداه ، بالإضافة إلى القيود الموضوعية الناتجة عن قرب الحدث ، وعن الطبيعة البرجماتية المتغيرة للنظام الجديد .

وبديهى أن استيعاب القصة عقب نشرها قد خضع لهذه الشروط . كان من العسير فى هذه المرحلة المبكرة ، وهى بالنسبة لجمهور القراء العام مرحلة توافق مع الثورة وترحيب بها ، أن يستوعب القارىء الجانب النقدى للقصة بوضوح .. ثمة صعوبة تعوق هنا عملية التواصل ، وتعوق تلقى إشارات القصة كما أراد لها المؤلف أن تفهم ، أو كما أمل أن تفهم ، أو كما يجب أن تفهم . ولكن هذا لا ينفى استجابة البعض لمضمون القصة النقدى فى هذه المرحلة أيضا ، بحكم تناقضهم مع الثورة ، أو توجسهم من الممارسات القمعية ، ومن ثم لاستعدادهم لتلقى هذا النقد ، كما يشير المؤلف[9] .

ويختلف موقف التواصل ــ مع القارىء المصرى على الأقل ــ فى الستينيات عنه فى الخمسينيات ، فقد شحذ التطور حساسية القارىء . تراكمت معالم الخلل والتناقض داخل النظام الجديد ، وخلقت الضغوط قنوات ومستويات مقنعة للتعبير عن الواقع الجارى ، وللتواصل بين الكاتب والقارىء (كما نرى على سبيل المثال فى مؤلفات يوسف إدريس ونجيب محفوظ وغيرهما) .

تغيرت ظروف استيعاب قصة يحيى حقى فى الستينيات ، ثم بصورة راديكالية فى السبعينيات . ومع ذلك لم يستطع النقد استيعابها بصورة مناسبة ، لعوامل متعددة ؛ من بينها ــ كما أشرنا ــ جو المجاراة فى الستينيات ، ثم الجو المضاد للتحولات السابقة فى السبعينيات .

وإذا كانت الرؤية الأدبية تحتمل التخفى والتحايل ، فوظيفة الناقد لا تحتمل ذلك ؛ فعليه أن يستنطق العمل الأدبى مضمونه ، وأن يفسر إشاراته ، وأن يضعه موضع الجدل ، وأن يسهم هكذا فى استيعابه . ولا يحتاج إلى بيان أن النقد قد عجز فى الماضى عن ذلك .

الهوامش :

(١) طبع الكتاب مرة أخرى فى عام عام ١٩٧٦ فى إطار « مؤلفات يحيى حقى الكاملة » ، التى تصدرها الهيئة العامة للكتاب بالقاهرة . وتشير أرقام الصفحات خلف الاقتباسات إلى هذه الطبعة .

(٢) يجد القارىء تفصيل هذه الآراء أيضاً فى كتاب يحيى حقى « أنشودة للبساطة » ، ١٩٧٥ ، ص ٧٩/ ٨٠ .

(٣) يتضح ذلك من مقال المؤلف عن شاعر الهند المتصوف « ميرزا غالب » ، حيث يصف يحيى حقى شخصية غالب بالازدواج ؛ فهو يتقلب بين النقائض على الدوام ، بين نهمه الذى لا يعرف الحدود للحياة ، ويأسه منها ، وتشوقه إلى الخلاص والقبر والفناء :

إن « غالب دفع بعواطفه إلى أقصى مدى تستطيعه الطاقة البشرية . . .

حتى لتحسب أن العواطف المتناقضة حين تبلغ أقصى مدى ، تبلغ القمة ، تتعانق فى وئام ، كأنهاتخلصت من عالم الأرض . . . » (أنشودة للبساطة ، ص ١٥٣/١٥٤) . وحين يقول يحيى حقى إنه لا يعرف شاعراً آخر تحقق له معه الالتحام الكامل مثل غالب ، ندرك على الأقل مدى الأبعاد الذاتية التى تعكسها ثنائية صاحب الحان وتوحده .

(٤) انظر « أنشودة للبساطة » ، ص ٣١ .

(٥) هذا هو مفهوم الفن عند العقاد والمازنى وطه حسين وتوفيق الحكيم وعزيز أباظه وغيرهم .

(٦) يقول يحيى حقى فى خطاب له (سبتمبر ١٩٧٩) إنه يطرح من خلال مقاله عن غالب قضية الشاعر أو الكاتب « فى إطار ميتافيزيقى جدلى ، يتجاوز نطاق الصوفية الضيق البدائى » .

ويأتى هذا الخطاب مؤيداً للطابع الجدلى الذى نصادفه فى نظرة يحيى حقى إلى الفن ، والذى يطبع الكثير من كتاباته .

(٧) انظر « أنشودة للبساطة » ، بخاصة ص ١٥٢ .

(٨) يذكر يحيى حقى هذه الخلفية التاريخية بوصفها مصدرا من مصادر الإيحاء لقضية « صح النوم » (من سلسلة أحاديث مسجلة مع كاتب هذه الدراسة) .

تبدو أصداء هذا الشعور واضحة من مقالات طه حسين التى نشرها عامى ١٩٥٤/٥٣ فى جريدة «الجمهورية» (وفيما بعد تحت عنوان « خصام ونقد » بيروت ١٩٥٥) . وتدور هذه المقالات حول ما سماه « بمحنة الأدب » وموقف جيل الرواد من دعاة الجديد والالتزام . ويفتتح طه حسين مقاله « من مشكلات أدبنا الحديث » (« الجمهورية » ٥٣/١٢/١١) فيقول :

« الأدباء قلقون مافى ذلك شك ، لايكاد أحدهم يلقى صاحبه حتى يتحدث إليه بما يجد فى نفسه من هذا الإشفاق الذى كان غامضا أول الأمر ، ثم أخذ يظهر شيئا فشيئا حتى أصبح واضحا كل الوضوح ، وانتهى بأصحابه إلى شىء من التشاؤم ، كأن العهد قد بعد به حينا من الدهر . . » . (« خصام ونقد » ، ط ٢ ، ١٩٦ ص ٢٢) .

وفى معرض رده على الكتاب والنقاد الشبان يقول :

« فمنهم من يرى أن الأدب عندنا قد ضعف وتهافت لأنه قديم قد بعد عليه العهد ، ولأن أصحابه الذين ينتجونه يعيشون فى عصور جديدة بالقياس إليهم لم يألفوها ، وهى لا تلائم طبائعهم ، فهم غرباء فى هذه العصور ، قد طالت عليهم أعمارهم ، وآن لهم أن يميتوا أنفسهم قبل أن يدركهم الموت ، فيأخذوا أنفسهم بالصمت ، ويصدوها عن الإنتاج الذى لا يلائم البيئة الجديدة التى لا تألفهم ولا يألفونها . ولا يقول هؤلاء الناس لأنفسهم إن هؤلاء الأدباء هم الذين أنشأوا البيئة الجديدة حين أحدثوا ما أحدثوا فى الأدب من تطور واسع بعيد المدى . فهم ليسوا غرباء عن هذه البيئة . . وإنما تعقدت أمور الحياة فى هذه البلاد كما تعقدت فى غيرها من أقطار الأرض . . » (ص ٣٦) .

ولعل هذه السطور كافية لبيان هذا الجانب المهم من الخلفية التاريخية ، الذى نبعت منه أيضا قصة يحيى حقى « صح النوم » .

(٩) حديث مع المؤلف يذكر فيه بعض ردود الأفعال عقب ظهور القصة .

الزمن الآخر:
الحلم وانصهار الأساطير

شاكر عبد الحميد

« كن حلماً إذا أردت أن تكون الأبد : فالحلم هو، وحده ، الأبدى . أما المنطق فعدم وخلاء . الحلم هو ذلك الزمن الآخر الذى يختلف عن الزمن الذى يجرى ويمضى وينتهى » .

(أدونيس ، زمن الشعر)

إن الأساطير المتصهرة والأحلام المجنحة والطقوس المضادة ، دورات الحياة والموت ومحاولات الخروج من الدورات بالتوق إلى الاكتمال ، صراع الوجود والعدم ، النفى والإثبات ، الحضور والغياب ، الرغبة فى التفوق والمجاوزة والتواصل والاتصال الأكمل ، كلها قد فرضت نفسها على شكل الأداء الفنى فى « الزمن الآخر » . إن شكل الأداء الفنى فى هذه الرواية يتميز بتداخل مستويات النص واختلاطها ، وقلب المألوف ، والانتقالات السريعة المفاجئة والمباغتة ، وكسر التسلسل وضرب الرتابة وتوهج الإيقاع ، وكلها خصائص عالم هذه الرواية أيضا . وهى نص مفتوح على الأنواع الأدبية والفنية الأخرى . كل ما سبق،وغيره ، هو ما يعطى لهذا النص طابعه الخاص المتميز .

إنصهار الأساطير :

الأسطورة تشير دائما كما يقول كلود ليفى شتراوس إلى وقائع يُزعَم بأنها حدثت منذ زمن بعيد ، ولكن ما يعطى الأسطورة قيمتها الإجرائية هو أن النمط الخاص الذى تصفه يكون غير ذى زمن محدد ؛ إنها تفسر الحاضر والماضى وكذلك المستقبل[١] . ويعرف روز الأسطورة بأنها محاولة متبصرة وخيالية ، لتفسير الظواهر الحقيقية أو المفترضة ، التى تثير فضول واضع الأسطورة ، أو هى مسعى لبلوغ الإحساس بالإشباع بإزاء الحيرة القلقة فى مواجهة أمثال تلك الظواهر[٢] . وجوهر الأسطورة يكمن فى تلك اللغة « السرية » ؛ أى ذلك التصور الخاص للوجود[٣] . وعلاقة الأسطورة بالتاريخ علاقة وثيقة ، لأن كل أسطورة كما يؤكد ليفى شتراوس تروى تاريخا[٤] . كذلك يحاول بعض الباحثين فى علم الأساطير توضيح علاقة التاريخ بالأسطورة من خلال القول بأن الأسطورة هى التاريخ الذى لا نصدقه ، وأن التاريخ هو الأسطورة التى نصدقها[٥] . ويختلط التاريخ والذاكرة الجمعية كثيراً فى الفكر الأسطورى حيث يتداخل الزمان ولا تطرح مشكلة صحة الأحداث أو صدقها[٦] . والأسطورة ليست مجرد قصة خرافية ، إن لها أساساً فى الحقيقة ؛ فهى تشير إلى حقيقة معينة ، وإن كانت هذه الحقيقة ليست طبيعية ولا تاريخية ؛ إنها حقيقة طقوسية[٧] . فالأسطورة إذن ليست مرادفة للخيال أو الكذب ، كما أنها ليست مقابلة للواقع ؛ فكما قرر برونر Bruner فإن قوة الأسطورة تتمثل فى أنها تعيش على الخط الفاصل بين الخيال الجامح والحقيقة الواقعة[٨] . فالأسطورة بالنسبة لمعتنقيها واقع وحقيقة لا يتطرق إليها الشك . وهى أيضا اعتقاد جماعى تكونّه تجربة الإنسان مع الطبيعة والكون[٩] . الأسطورة إذن عمل رمزى خيالى إنسانى ؛ فهى نتاج المخيلة الإنسانية[٧] ، تنبثق من موقف محدد لتؤسس شيئا ؛ ولذلك فإن السؤال الجدير بالطرح ليس القائل « أهى حقيقية ؟ » بل « ما المقصود منها ؟ » . وحين يتصدى جوزيف كامبل J. Campell لتحديد وظائف الأسطورة فإنه يؤكد اقتناعه بأن للأسطورة أربع

وظائف أساسية هي :

١ - التوفيق ، أو حل الصراع بين الوعي والشروط السابقة على وجوده الخاص ، بخاصة المتعلق منها بالنواحي الغريزية والفطرية والمخاوف والاندفاعات وعمليات الشعور بالذنب والأسف التي يعانيها الإنسان بكثرة في الحياة .

٢ - تشكيل صورة للعالم وصياغتها ، صورة كونية ، من خلالها وداخل نطاقها تنتظم الأشياء المتعلقة بالزمن والحياة كلها .

٣ - التصديق على نظام اجتماعي معين والمحافظة عليه ؛ إنها تؤكد السلطة العالية لرموز المجتمع الأخلاقية بوصفها تكوينات تقع فيما وراء النقد ، أو التصحيح الذاتي .

٤ - الوظيفة الأولى للأسطورة هي وظيفة سحرية أو ميتافيزيقية ، والثانية توصف بأنها كونية ، والثالثة اجتماعية . أما الوظيفة الرابعة ، والتي تكمن جذورها في الأنواع السابقة ، فهي الوظيفة السيكولوجية للأسطورة ؛ أي كيفية تشكيل الأفراد وتركيبهم الخاص من حيث المُثل والأهداف الخاصة التي يحملونها منذ الطفولة حتى الموت ، وخلال مجرى الحياة[١١] . ويعتقد كامبل أن الأنظمة الكونية والاجتماعية قد تغيرت كثيرا عبر التاريخ ، أما الجوانب السيكولوجية فيعتقد أن لها بعض الجذور البيولوجية المتأصلة الموروثة المستمرة منذ آلاف السنين ؛ وفي هذه النقطة يصبح كامبل شديد الصلة بأفكار كارل جوستاف يونج ، بخاصة ما يتعلق منها باللاشعور الجمعي والأنماط الأولية .

الأقوال السابقة وغيرها تؤكد أن الأسطورة تشير إلى وقائع قد حدثت في الماضي لكنها ما زالت مستمرة في الحاضر ، وأنها يمكن أن تستمر في المستقبل . وهذه الوقائع تقع في المنطقة الواقعة بين الخيال والواقع ، بين الحلم والحقيقة ؛ وأن هذه الوقائع ذات طبيعة طقسية ، وأنها بالنسبة لمعتنقيها حقيقة وواقع لا يتطرق إليها الشك ، وأن من وظائفها الأساسية المحافظة على وضع قائم ، أو الإيهام بحقيقته أو واقعيته ؛ وكذلك حل الصراعات والمشكلات ، وإيجاد نسق خاص لتفسير الكون والحياة . والطريقة التي ينشط بها هذا العقل الأسطوري تتسم غالبا بالكلية ؛ فالتفسيرات الكلية هي جوهر هذا العقل كما يقول شتراوس ، أما التفسيرات العلمية التحليلية التعليلية الذرية ، فغالبا ما تكون بعيدة عن متناول هذا العقل ، وليست بذات شأن يذكر بالنسبة له[١٢] .

والآن كيف صاغ إدوار الخراط أسطورته الخاصة ؟ ابتداء ، نحن لا نخلط بين الأسطورة كمنتَج أفرزه العقل البدائي ، أو في مجتمعات ما قبل الكتابة ، وفقا لتحديدات شتراوس ، والعمل الإبداعي الذي يستلهم الأسطورة ، ويستبطن أعماقها ، ويستفيد من حركتها وقوانينها في تطوير أشكال أدبية شديدة الخصوبة والثراء . ولكن ثمة مناطق مشتركة بين المنتَج الأسطوري في مجتمعات ما قبل الكتابة ، والمنتَج الإبداعي الذي يستلهم طبيعة الأسطورة وشكلها الخاص . ولعل أهم مناطق الاشتراك هذه : (١) التأكيد على معتقدات معينة ؛ عقائد معينة يتمسك بها البدائيّ ، وتتمسك بها شخصيات العمل الأدبي - إن لم يكن كاتبها أيضا ؛ كذلك (٢) التأكيد على تداخل الحدود وامتزاجها بين الواقع والحلم ؛ بل على عدم وجود هذه الحدود على الإطلاق ؛ كذلك (٣) طبيعة اللغة الخاصة ، اللغة السحرية ، اللغة الرُقْية ، اللغة التي تقع في مستوى يكمن وراء مستويات اللغة العادية . هذا مع التأكيد أيضا ، وفي الوقت نفسه ، على أن مادة الأسطورة لا تكمن أساساً في أسلوبها أو موسيقاها الأصلية أو تركيبها الخاص ، ولكن في القصة التي تُحكَى لنا من خلالها[١٣] . ولعل هذا أيضا أحد مظاهر الاختلاف الرئيسية ومصادره بين الأسطورة والعمل الأدبي الأسطوري ؛ ذلك الذي يعطي اهتماما خاصا وكبيرا لعملية التكوين اللغوي وصياغة المكونات ، في حين لا تكون اللغة هي الأساس في الأسطورة بل الحكاية .

ومن الجوانب الأخرى ذات الاهتمام المشترك بين الأسطورة والمنتَج الأدبي الأسطوري التأكيد على حركة الوعي الجمعي وتأثيره . وهذه النقطة ذات اتصال وثيق بمسألة العقيدة التي سبق الإشارة إليها . وأخيرا اتساع أفق الزمن ورحابته المرجعية ، حيث يكون الزمن في الأسطورة - وكذلك المنتَج الأدبي الأسطوري - شديد الانفتاح ، ومنظوره الخاص بلا حدود ؛ لا ماضي ولا حاضر ولا مستقبل ، زمن واحد متصل ؛ زمان يقع فيما وراء الزمان الكرونولوجي الخطّي . ومن خلال هذه النقاط وغيرها ، ومن خلال الفهم العميق لها والتعامل الأعمق معها ، اكتسبت رواية « الزمن الآخر » أهميتها الكبيرة وخصوبتها المتفجرة . ويمكننا أن نلمح داخل أفق هذه الرواية تفاعلا خصبا بين نسقين من الأساطير - على الأقل - لا انفصام بينهما :

١ - النسق المثير (المستدعَى) .
٢ - النسق الاستجابة (المتصوَّر - المتخيَّل) .
وهما معا يخلقان النسق المعيش .

النسق المثير هو النسق المستدعَى من الأساطير القديمة ؛ فالرواية منجم زاخر مزدحم بأساطير الخصب والنماء والتجدد في مصر القديمة بصفة خاصة ، ثم أساطير بلاد ما بين النهرين ؛ والأساطير الهندية والشرقية القديمة ، وأساطير الإغريق والرومان ، وغير ذلك من الأساطير والديانات وحكايات الأقدمين بصفة عامة .

أما النسق - الاستجابة ، فهو ذلك النسق الأسطوري الخاص الذي يشتمل على جُمّاع معتقدات وأحلام وأفكار وانفعالات ومخاوف ومقاصد وطموحات وصراعات وإحباطات وإشباعات وتخييلات وتهويمات وشطحات ميخائيل ؛ بطل الرواية ، إذ يقدم عقيدته الخاصة تجاه الكون والحياة ؛ عقيدته الخاصة التي تتعلق أكثر بما يراه جوهريا وحقيقيا أكثر من غيره في الحياة ؛ بما يراه ضروريا وواجبا ومطلوبا ولا مندوحة عنه . وفيما بين ذلك النسق المثير المستدعَى المستحضَر المسترجَع المتذكَّر ، وذلك النسق المتصوَّر المبتدَع المخلوق المبتكر يتكون النسق الخاص الثالث الذي يسمى بالنسق الجامع ، أو النسق البوتقة الذي هو نسيج هذا العمل الروائي المتميز ؛ ففيما بين المستدعَى والخاص ، المسترجع بطريقة خاصة والتجربة الحياتية الخاصة ؛ فيما بين زمن الحكاية وزمن الكتابة - إذا استخدمنا مصطلحات تودوروف - ومن خلالهما - معا - يتكون هذا النسق الأسطوري الخاص من الكتابة . هذا مع التأكيد على أن هذا الفصل بين النسقين هو فصل تعسفي من أجل الدراسة فقط لا غير ؛ فالحدود بينهما ليست بهذه البساطة ، بل إنها غير موجودة بهذا الحسم ، وربما لم تكن موجودة على الإطلاق . كما أن النسق المثير قد يكون نسقا استجابيا في بعض الظروف بل في أغلب الظروف ، بمعنى أن استجابة ميخائيل الخاصة ؛

حالاته الخاصة ؛ رؤاه الخاصة ؛ همومه وإحباطاته الخاصة ، قد تكون هى المثير الذى ينبه استجابةً ما أسطورية كامنة فى أعماقه ، وأعتقد أن هذا هو الأمر الأقرب إلى الدقة فى الرواية ؛ فالأزمات والأحلام والطموحات والإحباطات تعمل بوصفها مثيرات ومنبهات لمخزون ضخم من الأساطير يضج به قلب ميخائيل وينير عقله وتتطلع إليه روحه . ومن ثم فأعتقد أن التقسيم أو التصنيف الأفضل - أو البديل - لمادة العمل هو تصنيفها إلى مادة تراثية أسطورية مستدعاة (مستوى الذاكرة) ، ومادة تراثية أسطورية معيشة (مستوى العقيدة) ، ثم - وبشكل خاص - مادة إبداعية تصورية حلمية (مستوى الخيال البصرى الإبداعى) ؛ أى أن المكونات الأساسية لرواية « الزمن الآخر » بشكل عام هى :

١ - ذاكرة جمعية أسطورية + ٢ (ذاكرة فردية خاصة + عقيدة خاصة) + ٣ (أحلام + خيال بصرى إبداعى) = إبداع الرواية .

الذاكرة الجمعية الأسطورية (أفق التذكر البعيد) :

فى مشاهد كثيرة فى « الزمن الآخر » تكون « رامة » ، هذه الأنثى الخالدة ، الوسيط المثير المؤجج لتفتح الأساطير ؛ الأسطورة المركزية التى تتفجر فى عقل ميخائيل ووجدانه ، والمدخل لأسطورة إيزيس وأوزيريس التى يحيط بها - كأساطير مساعدة - عدد من أساطير الخصوبة ورموزها فى العالم القديم .

وفى الرواية تحضر بشكل جاثم الأساطير الشمسية والأساطير القمرية فى العالم القديم . لكن الأساطير القمرية تكون لها السيادة ؛ رامة هى رمز للقمر المنير فى الظلام ، وهى عين حورس التى فقدها فى صراعه مع ست ، ثم أعادها إليه الإله تحوت بعد انتصاره ، وهى كذلك عين ميخائيل التى ينظر من خلالها ، ويرى عبرها ذاته والعالم والكون ، وهى « باست » أو باستيت ، القطة المقدسة فى مصر السفلى ، القطة البرية المدجَّنة التى أعجب بها المصريون لقوتها ونشاطها ورشاقتها ، وارتبطت برع ، وقيل إنها كانت تدافع عنه ضد أبيب (التنين أو الثعبان الشهير فى الأساطير المصرية)[١٤] . ورامة هى حتحور أيضا ، أهم الإلهيات المصرية ، تلك التى تمتص فى ذاتها شخصية كثير من الإلهيات الأخرى ، فهى إلهة السماء ، وهى سخمت اللبؤة ، ثم هى تمتزج أيضا وإيزيس امتزاجا شديدا[١٥] . فى مشهد جامع للأسطورة القديمة وطقوس الاحتفالات بها يستدعى ميخائيل المصاحبات الأسطورية لرامة ، بل يدخُل هو أيضا فى أعماق هذه الأسطورة : « بِسْت ، قطتى الإلهية التى تقذفين بنفسك إلى نيران العشق ، مرة بعد مرة ، تلتمعين بالنعمى والنعومة ، وتفوحين بالتوابل الحارة المحرقة والعقاقير المُحيية ، فحيح شهوتك يقتل التنانين والثعابين ، بنت رع وامرأته ، رع أبوك ، ابنك ، رجلك ، زوجك وعشيقك الذى تنتظرين ، تدفعين عنه تلويات الثعبان أبيب الشرير الحراشيف . يا أم حور أم الصقر ، يا سوسنةً تحمين الأرضين ، أنت التى تشخّصين القمر المضىء على جلد السماء فى قلبى ، لك رأس سخمت اللبؤة التى تفيض بالدفء على عينىّ ، تتصببين بالإخصاب المهدور على رمل القاهرة ، على سيف بحرٍ خفى بل غير موجود ، تأخذين إليكِ وجه حتحور وترقصين حولى فى آخر العمر ، وموسيقى البهجة التى لا توصف تملأ ما كنت أظنه صحرائى فإذا هى ترفُّ مونقة بأفنان الشجرة الوراقة الأفياء ، يا إلاهة بوباستيس الشرقية التى تُسدَى إليك العبادة ، مرة بعد مرة ، طول الليل والنهار ، من المشرق إلى المغيب ، ومن مغرب الشمس إلى تفطر الفجر الندى . لكن الليل ساحتك ، تقودين مواكب السفن المرِحة تحت أنوار الشموع وقناديل الزيت ومشاعل الحب على طوفان النيل ، مع صنّاجات الترانيم ، جسدك يتلوى فى عربدات أعيادنا (ص ١٨٨) .

إن المشهد يشير بشكل واضح إلى الرموز والاحتفالات المصرية القديمة الممثلة فى القطة المقدسة بست والثعبان أبيب ، وإلى إيزيس التى تم توحيدها فى حالات كثيرة مع القطة المقدسة . إيزيس هى أم حور أو حورس الصقر عين القمر المنقذ المخلص المنتظر ، وهى سوسنة مصر الزنبقة اللوتس زهرة الضوء . وهى سخمت اللبؤة الشرسة المدافعة عن عرينها وصغارها بل وزوجها أيضا ، وهى حتحور المرأة البقرة المقدسة ربة السماء المتوحدة مع إيزيس ممرضة حورس وفرعون وراعية الحب[١٦] . لكن الشىء الأكثر أهمية هو استثارة هذه الرموز والاحتفالات والطقوس من داخل خبرة ميخائيل الخاصة ، استثارتها بحيث تصبح رموزه الخاصة وعقيدته ، وتصير رامة هى إيزيس وتصير كل رموز الأسطورة القديمة هى رموز حياته الحاضرة . وتتداخل الأزمنة القديمة والحديثة فى زمن واحد بلا مراحل أو حدود فى عقل ميخائيل ، كذلك تتداخل الأماكن القديمة وما كان يحدث فيها مع القاهرة الحديثة ، وما يحدث فيها فى مكان واحد بلا مراحل أو حدود ، الخصب المطلوب هو نفس الخصب ؛ والإهدار الحادث هو نفس الإهدار ، والرموز الخالدة هى نفس الرموز ، إن رامة بالنسبة لميخائيل ما زالت هى كما كان يناديها فى « رامة والتنين » : ما زلت أناديك رامة . . . أنيما . . . ما ندالا . . . امرأتى . . . مينائى . . . مغارتى . . . كيمى . . . منامى . . . يا منت الرؤوم . . يا مؤوت زوجة آمون . . . يامعت مرآتى . . . كرامتى . . . مريم المملوءة بالنعمة . . . ديميتر المدفونة يمطر فمها المبلول بالمنّ والرحمة . . . رحمها المنهوم إلى المنىّ والمحكوم عليه بمدار الموت ومباهج الاحتدام . . . يا أم الصقر أم الصبر . . . أم الياسمينة الذهبية المهتزة على المياه . . . رامة »[١٧] .

إن رامة فى « الزمن الآخر » ما زالت ، حتى إن لم ترد هذه الأسماء بشكل حرفى ، هى الأنيما (المرأة داخل الرجل عند يونج) ، وهى المندالا (الدائرة رمز الاكتمال فى ديانات الهند والصين القديمة) ، وهى المرأة الميناء المغارة الحماية الاحتماء اللجوء اللَّوْذ الكرامة مكان الهدوء والاستكانة والامتلاء بالحياة ، وهى ماعْت إلهة العدل والصدق والحقيقة فى مصر القديمة ، وهى ديميترا أم برسيفوى مَلِكة هاديس ربة البقول والفاكهة والبَذْر والحصد بل الزراعة بعامة ، الباحثة عن ابنتها فى هاديس العالم السفلى فى الأساطير اليونانية والرومانية القديمة[١٨] . رامة هى أيضا أم حورس أم الصقر إيزيس ، هى أيضا الأمازونة ، المرأة المحاربة فى الأسطورة اليونانية ، هى نانا إلهة القمر فى مدينة أور فى الأساطير الأكادية ، وهى العُزَّى عند طىء فى الجزيرة العربية قبل الإسلام[١٩] ، التى هى عشتار عند البابليين ، الإلهة الربيع والحب وحبيبة مردوخ » أو بعل إله الأرض والإنسان فى بابل ، ونَجمة الصباح فى عصر حمورابى ، أفروديت عند الإغريق ، عشتار التى خبأت أدونيس[٢٠] (بعل) فى طفولته فى الصندوق الذى أودعته برسيفون ، بطلة أسطورة البابليين رمز الخصب والحب والجمال ، أم الإله وأم بنى

البشر ، التى تطورت من صفات أرضية إلى صفات سماوية حتى صارت الزُّهرة عند الإغريق . رامة هى كل ذلك ، وهى أيضا النورس والبجعة والحمامة والبقرة والشجرة المقدسة حتحور إلهة السماء ؛ البقرة التى أرضعت حورس فارتبط اسمه باسمها ومن ثم أصبحت رمزاً للأمومة الخالدة ، وهى عابدة القمر القديمة ، تلك العبادة الخاصة عند بنات الآلهة اللاتى يبذلن أنفسهن للبشر ، وقد استفاض جيمس فريزر فى تتبع طقوسها . « رامة » اسم عبرى يعنى المرتفعة أو السامية أو العظيمة ، وهى أيضا اسم لقرية صغيرة يعتقد بأنها « رام الله » الآن . ويتحدث أرميا عن « صوت سُمع فى الرامة ، نوح وبكاء مرّ ، راحيل تبكى على أولادها وتأبى أن تتعزى عن أولادها لأنهم ليسوا بموجودين »[٢١] . بل إن اسم رامة هو اسم لأكثر من قرية وأكثر من مدينة ، وإن كان يغلب على كل هذه المدن والقرى أن تكون فى مكان مرتفع بشكل واضح عن مستوى الأرض ، وتبلغ هذه الأماكن حوالى ستة أماكن فى العهد القديم[٢٢] . « رامة » أيضا اسم بالعربية مشتق من فعل رام الشىء أى طلبه أو أراده ، وهى فى « الزمن الآخر » : « أمازونة القاهرة الغريبة ، شقيقة المحارب فى خضم طواحين الهواء ، بدرعه القديمة التى لا تصد شيئا . فروسية الإعطاء الجسدى بريئة وأولية ، تعود . وتعود طاهرة من كل لوثة . . ليست من هذه الأيام . تتجاوز كل الأيام » (ص ٦٩) . رامة لا تجاوز الأيام والأزمنة فقط ، بل تجاوز المواقع والأمكنة أيضا ؛ فالأمازونات المحاربات الإغريقيات القديمات يتمثلن الآن فى رامة فى مصر ، و« دولسينيا » ، حبيبة دون كيشوت فى رائعة سرفانتس فى إسبانيا منذ عدة قرون ، هى نفسها حبيبة ميخائيل الطاهرة الخالدة . رامة هى أيضا « كيمى » الاسم القديم لمصر ، الأرض السوداء التى كانت صاخبة بالطمى وزاخرة بالمعرفة وممتلئة بالنعمة والخير والحب . وتوصف رامة فى الرواية كثيرا بأنها الحمامة ، إشارة إلى الطائر الذى تحولت إليه إيزيس أثناء بحثها عن أوزيريس ، تلك التى اقتربت من سيدها المتوفى ثم احتضنته و« أسدلت عليه بريشها فيئا وبجناحيها نسيما »[٢٣] . وفى هيرابوليس السورية كانت الحمامة تقدَّم لأفروديت حبيبة أدونيس (أوعشتار) ، وكان يحرُم على الناس لمسها[٢٤] . وتوصف أيضا بأنها « النورس الجارحة الجريحة ذات الجناحين الكبيرين تطير إلى داخل غرفته المطلة على الصحراء وتنقض عليه ، ضارعة ، قادمة من البحر البعيد (ص ١٢٩) » ، وتوصف كذلك بأنها « البجعة القمرية المستديرة البطن البيضاء إيزيس الفاتحة فاها بقرة القمر المقدسة » ص (١٧٤) . إن رامة توصف دائما بأوصاف الطيور بخاصة ما يتعلق منها بالجناحين . ففى الفقرة الأولى من الرواية : « كانت رامة تقف بالباب ، فى الدفء المخامر ندية ، نضرة ، ثقيلة بجناحين كبيرين مطويين إلى جانبها ، تنظر إليه بابتسامة خفيفة من العتاب والمودة ، والضوء من خلف وجهها يجعل وجنتيها تسطعان بوهج ناعم » (ص ٧) . لكن خصائص الطيور ليست هى كل رامة بل أحد جوانبها فقط ؛ رامة ، توصف فى الرواية كثيرا بأوصاف الطيور ورموزها (بخاصة طيور النورس والبجعة والحمام) ، وبخصائص الحيوانات ورموزها (خاصة البقرة ـ اللبؤة ـ القطة) ، وبخصائص الإنسان ورموزه (فهى أساساً امرأة خاصة جامحة متفجرة) ، هل يذكّرنا ذلك الجمع بين هذه الخصائص بشىء ؟ هل تعود بنا إلى شكلٍ ما أسطوريّ خاصٍ بعينه ؟ الإجابة الجازمة هى نعم ، والشكل الأسطورى الخاص هو شكل بين الشاروبيم أو الكاروبيم ، تلك المخلوقات المقدسة التى وصفها حزقيال وأشعيا وداود ويوحنا . « أشعيا النبى رأى مجدهم ونطق بكرامتهم ، وحزقيال النبى نطق بكرامتهم ، وداود العظيم فى الأنبياء ، أب الأنبياء ، أب المسيح بالجسد ، رأى كرامة هؤلاء الروحانيين ونطق بمجدهم قائلا فى المزمور « طأطأ السموات ونزل وضباب تحت رجليه ، ركب على كَروبٍ وطار وهفّ على أجنحة الريح »[٢٥] .

يقول ميخائيل فى « الزمن الآخر » : وجلست على عرش ساقيك الذهبيتين الذى تحيط به النيران والشاروبيم ، والتفتْ بى ذراعاك المورقتان المثقَلَتان بالتَمْر ، وسقطتُ فلم يُقمنى أحدُ الشاروبيم ، انخذلوا جميعا بأجنحتهم الهشة أمام سطوة الملاك الشرير » (ص ٦٨) . وفى « أشعيا » تأتى دائما النيران مرتبطة بالصاروفيم : «طار إلى واحد من الصاروفيم ، وبيده جمرة . ولما مست الجمرة فم أشعياء ، جاءته الكلمات المعزية التالية « انتزِعْ إثمك ، وكفّر عن خطيتك » [٢٦] . وفى « الزمن الآخر » : « وكان يراه على الجبل ، عن كثب جدا ، أساريره ناعمة تحت عينيه الغائرتين يثب نازلا من صخرة إلى صخرة وفأسه فى يده ، ودخان قربانه المرفوض ما زال يصعد من شقوق المغارات والخلوات ، الدم على يديه ، سرب الشاروبيم والصاروفيم يرفرف كأنه يطرده بحفيفٍ جارح مصمم ، وعيونهم لامعة كالخرز ، وكانت حواليه بناته ، لا عداد لهن ، أجسامهن الملساء المدورة الحنيات قوية ، يتلوّين من الشهوة تحت وطأة عشق الأجنحة ، أبيحت تحت هجمة الأجنحة كل حرمات أجسادهن ، صرخات الديسكو المبحوحة تلتصق كالحيات بالأثداء المبذولة وسفوح البطون » (ص ٦٩) . فمن خلال هذه الذاكرة المختلطة من ذاكرة تراثية وذاكرة شخصية ، من ذاكرة الماضى وذاكرة الحاضر التى هى ذاكرة الرؤ ية ، تأتى أسراب الشاروبيم والصاروفيم التى هى فى الرواية مرتبطة فى أغلب الأحيان بالإحباط والرفض والفشل والسقوط والخذلان ؛ هذه الكائنات الأسطورية هى المماثلة للأسد رمز الحيوان الكامل فى آشور القديمة ، وهى حيوانات الرؤ ية لدى حزقيال وأشعيا ويوحنا ، وقد ارتبطت منذ عهد آباء الكنيسة الأولين ، بالناحية التى يظهر فيها المسيح فى كل من الأناجيل الأربعة . وتقيم هذه الحيوانات فى قدس الأقداس ولكل واحد من الكاروبيم وجه إنسان وتَستخدِم أجنحتها للعبادة ، لكل كروب الأوجه الأربعة معاً على التوالى : وجه إنسان ، علامة على الفطنة ؛ ووجه أسد ، رمزا إلى المهابة والقدرة ؛ ووجه ثور ، كناية عن الخدمة بصبر واحتمال ؛ ووجه نسر ، رمزا إلى السرعة فى تنفيذ القضاء والتمييز الحاد من بعد . وهى رؤ وس طبقات الخليقة الأربعة : مملكة البشر ، ومملكة الوحوش ، ومملكة قطعان الحقول ، ومملكة الطيور[٢٧] . إن الشاروبيم والصاروفيم فى العقيدة المسيحية هى كائنات نورانية غير منظورة وغير جسدانية تحمل عرش الرب ، لكنها فى الرواية تعجز عن حمل ميخائيل حين يسقط .

وقد ارتبطت هذه الكائنات فى تفسيرات بعض الباحثين بأبى الهول ـ السفنكس ـ المكون من وجه عذراء وجسد أسد مجنح ، وقد عده يونج تمثيلا شكليا مشابها لنمط الأم الأولى أو الأم المُفزِعة

أو المفترسة ، الأم الجافية فى مقابل الأم الحنون ؛ وهى الصورة الكلية للنمط الأولىّ للأم . وتدل هذه النظرة لديه على أنه برغم أن المرء يرغب أو يحتاج إلى الدخول إلى اللاشعور من أجل أن يحل صراعاته الداخلية ، فإنه يكون فى الوقت نفسه خائفا مما قد يواجهه هناك من أهوال . وهيرا ، ملكة السماء التى كانت فى الأصل ربة القمر ، زوجة زيوس وأخته ، هى التى أرسلت السفنكس إلى طيبة (وطيبة كانت مدينة غريمتها سميلى ابنه كادْموس مؤسس طيبة) ، وقد كان أبو الهول أحد الوحوش الذين أنجبتهم إخيدنا Echidna ، تلك الأنثى الوحش الهائلة التى نصفها الأعلى نصف فتاة جميلة ونصفها الأسفل حية متوحشة . ويذهب يونج إلى أن هذا التركيب المزدوج يتفق مع النمط الأولىّ للأم ، فأعلى يوجد الجزء الإنسانى الجميل الجذاب ، وأسفل يوجد الجانب الحيوانى المرعب ، الذى يتحول إلى حيوان مخيف من خلال عملية الزنا بالمحارم . وإخيدنا هى أم الكل ــ الأم الأرض ، جايا التى تدرك مع تارتاروس التمثيل الشخصى للعالم الأرضى . وهى الأم الخاصة بكل الآلام ومظاهر الرعب : خميرا وسيلا والتنين وسِيرْبروس وأسد نيميا فى اليونان والنسر الذى افترس كبد بروميثوس ، وهى كذلك التى منحت الحياة لعدد آخر من التنانين ، وأحد أبنائها كان أورثروس الكلب الخاص بالوحش جيرون الذى ذبحه هرقل بواسطة هذا الكلب ؛ ومن خلال عملية زنا بالمحارم أنجبت إخدنا أبا الهول (٢٨) .

برغم كل ما سبق يُعتقد أن هناك صلة ما بين الشاروبيم والصاروفيم والتصور الخاص بشكل أبى الهول من ناحية ، وفكرة الأم الخالدة التى يخرج منها البشر كما عبر عنها الكاتب فى الرواية بأشكال عدة لكنها واحدة من ناحية أخرى . لكن تصور الشاروبيم الذى يضم فى جسد واحد الإنسان والحيوان البرى المتوحش (اللبوءة والأسد) ، والحيوان البيتى المستأنس (البقرة) ، والحيوان الذى كان متوحشا وصار مستأنسا (القطة) ، ثم الطائر المحلق (النسر ــ رفيق الشمس ــ الصقر ــ حورس) يبدو أكثر اقترابا من طبيعة رامة فى الرواية ، التى هى الأم والحبيبة ، البقرة المقدسة والقطة المتوحشة ، المستأنسة والبرية ، المقيمة والمغادرة أبدا ، التى تماثل فعل الطيران فى البعد والقرب ، الحضور والغياب ، الوداعة والتوحش . هذا التصور السابق يرتبط بطريقة أو بأخرى بذلك الكائن الأسطورى الخاص الذى يجثم على أنفاس الأحداث فى « رامة والتنين »وكذلك فى « الزمن الآخر » : التنين ، المطلق ، المستحيل ، الشر ، طبيعة الإنسان وطبيعة الحياة المزدوجة التى أفرزت تنيناً شريراً أو تنيناً خيرا ، كما عبرت عنها رامة فى أحد مشاهد الرواية(٢٩) ، التنين الذى يظن ميخائيل دائما أنه قتله لكنه يعود من جديد : **« وقد قتلنا التنين معا بأيدينا العارية المتشابكة فى عناق لا ينفصم ، رفرفة أجنحة العنقاء تنزل من السماء بنفح من البهجة ، ورؤوسنا تغوص فى السوسن الطافى على صفحة مياه الأردن متتابعة الرقرقة ، مَوْجُها متصاعد الإيقاع مع الفرح حتى نضرب معا قاع مياهٍ وضاءة شاسعة الأفق ، بين آكام شاهقة من أضعاث ورق الورد الأحمر الطرىّ المهروس تتهاوى بعضها على بعض .**

« سأعرف أن أسنان التنين المنزرعة سوف تنبثق من جديد بألف تنين ، وأن النّواة التى تصطلى بالحرارة ما زالت مطوية فى أسدافها الخضراء الكثيفة الغضارة ، بعيدة المنال » (ص٧٥) .

فى هذا المشهد تبرز الحالة والحالة المضادة ، التحقق والسقوط ، الامتلاء والفراغ ، الامتلاك والخواء ، الحلم وفشل الحلم ، اليقين بقتل التنين ثم العنقاء بوصفها رمزاً للاستحالة ، الفرح الرقراق الشاهق الذى يضج بالموسيقى الكونية ثم أضغاث الأحلام المكتشفة ، الورد المهروس الأحمر ، شقائق النعمان ، جروح الحبيب ، دماء أدونيس التى توحى بالتجدد والانبعاث والظهور مرة أخرى ، الذى يصبح فى حالة ميخائيل ممثلا فى تجدد أنياب التنين المنزوعة مرة أخرى فى دورة أبدية دائمة تدور رحاها بين الممكن والمستحيل ، وتحيلنا بشكل حاد الى أسطورة كادموس الذى نزع أنياب التنين ثم زرعها بإرشاد أثينا فبرز فى الحال رجال مسلحون تطاحنوا فيما بينهم حتى قتلوا جميعا ماعدا خمسة منهم ساعدوا كادموس فى بناء كادميا Cadimia قلعة طيبة الحصينة الحديثة(٣٠) . وقد كان فرويد ينظر إلى التنين فى الأساطير القديمة على أنه يرمز للأب فى نطاق تصوره لعقدة أوديب(٣١) ، فهل يمكن عد محاولة ميخائيل الدائمة لقتل التنين (الأب) هى محاولة دائمة أيضا لامتلاك رامة (الأم) والامتلاء بها وحده ، وهل يمكن عد المثول الجاثم الدائم الحاضر أبداً للتنين أمام ميخائيل تعبيرا عن ذلك الحاجز السيزيفىّ والتانتالوسىّ الذى يمنعه دائما من التحقق الكامل مع رامة ؛ ذلك الحاجز الذى يحاول ميخائيل دائما أن يعبره من خلال دورة الأحلام والتصورات والرؤ ى والذكريات والتخيلات الحاضرة دائما ؟ يقول ميخائيل : **« الرأس الفخور ، الذى يبقر أحشاء الأرض باندفاعه الجموح وبحنان لا حد له ، يغتذى بثمار الآلهة ، ترقص حوله تسع رامات هن فى دورة تشرئب إلى ذروة النصوع اللألاء ، ديونيزيوس ميشراس الشمس الثمل بروح أورفيّة ، أثب اليه فى طفولتى ، عبر استحالة البئر العميقة فى سرابيوم كوم الشقافة ، فأصل ، لكن أجده يقوم حرساً لا تغمض عيناه على بوابة التنين الشامخة بحراشيفه وذيله الذى ضربته قاتلة ، ويحلق كالنسر بين عناقيد النجوم المتقطرة حلماتها الداكنة تنز بالمتعة ، ويرقص مع البجعة القمرية المستديرة البطن البيضاء إيزيس الفاتحة فاها ، بقرة القمر المقدسة » (ص ١٧٤) .**

دورة حياة ميخائيل بين الحياة والموت ، والميلاد والاختفاء ، والتجلى والخفاء ، تظهرها الأساطير التى يستدعيها ممثلة فى أساطير إيزيس وأوزوريس ؛ ذهاب أوزيريس إلى العالم الخفى ، العالم الأرضى ، عالم الظلام ، وذهاب أورفيوس إلى العالم الأرضى وهبوطه إلى العالم السفلى بحثاً عن حبيبته وزوجته « يوروديكى » ؛ اختفاء ديونيسيوس وظهوره مرة أخرى وهو إله الخمر وإخصاب الطبيعة ممثلة فى الكروم ، الإله المتصل بربات الغناء وعرائس الجمال وأفروديت وديميترا وأريادنى حبيبته الخالدة ؛ نزل أيضا إلى العالم السفلى يبحث عن أمه ؛ وعبد فى بلاد الإغريق وفى مصر وسوريا والهند وإن اختلفت تسمياته ؛ كذلك رحلة لوهنجرن الخاصة التى قادته فيها البجعة إلى حبيبته إلزا ، تلك البجعة « الموتيفة » الخاصة ، الحيوان المساعد ، العين الحارسة لميخائيل ؛ التى توجد فى أسطورة لوهنجرن وفى غيرها من الأساطير الخاصة بميلاد البطل التى اهتم أتو رانك بتحليلها(٣٢) . ميخائيل أيضا دخل إلى قدس أقداس وانهار عليه المعبد وعرف كثيراً من الأسرار ؛ يونس أو يونان دخل إلى بطن الحوت حيث عرف كما يقول بارسيلوس كنوز الأسرار . يمتزج ذلك الماضى البعيد الأفق بماضى ميخائيل قريب الأفق نسبيا ؛ طفولته فى كوم الشقافة وغيط

العنب بالإسكندرية ؛ واحتفالات إيزيس وأوزيريس وحورس ، باحتفالات ديونسيوس الصاخبة ؛ الصقر بعناقيد العنب ، برامة إيزيس القمر ، البقرة المقدسة الرمز القائم أبداً فى مواجهة التنين رمز الموت والاستحالة ، المطلق الموجود دائماً محايثاً وكامناً فى عمق أغوار فعل الحياة ؛ اللون الأخضر لون عينيها رمز الاخضرار ، الزراعة ، النماء ، التجدد ، الحياة ، إيزيس ؛ اللون الأسمر ، لون بشرتها ، النيل ، الطمى ، وسيلة الإخصاب والانبعاث ؛ فى حين يكون اللون الأصفر هو لون الموت ، لون الصحراء ، لون الهشيم ، لون الذبول لون الوثائق القديمة البالية ، اللون الخاص بست ، التنين ، الشر ، اليأس ؛ وفى حين تكون النار المنبعثة من فم التنين ممتزجة باللون الأحمر هى لون الدم المستباح ، لون ورود أدونيس وجراحه وشقائق نعمانه ، يكون اللون الأخضر لون عينى رامة والأسمر طمى بشرتها والفضىّ ضوء حياتها الليلية المتجددة الصاخبة دائما ، لون حياة مشعة دائما مبهجة دائما مضيئة دائما مطلوبة دائما لأنها ليست موجودة دائما ؛ فميخائيل يعرف « **أنه قد خاض معركته مع التنين من وقت طويل ، وأنه قد وجد بالفعل صورته الجميلة وعانقها ، وأن الصراع لم ينته ولن ينتهى** » (ص ٣٥٩) ، ويعرف أن ست (الشر) ما زال موجودا . فقد « كانت هذه الأسطورة تستثار فى كل مرة تتعرض فيها البلاد للغزو والشر ؛ وقد ظهرت فى شكل أساطير وتمثيليات تبناها معبد أوزير فى أبيدوس ، واحتفظت بها بعض البرديات المتأخرة . وقد خدمت غرضين : غرض إرضاء السامعين والمشاهدين بالرمز إلى استمرار مشكلات ست ضد أوزير وأسرته ، وغرض ترديد اللعنات باسم الدين والقومية على الأعداء الأجانب الذين سمح لهم ست باجتياز أراضيه الأسيوية وإيذاء مصر فى كرامتها وتقاليدها »(٣٣) . إن ست ، الشر ، التنين ، معطى بوصفه رمزاً لتشتت وحدة البلاد وتجزئتها إلى عدد من الأقاليم ؛ فهو الذى فرق جسد أوزير إلى أربعة عشر جزءا (وفى رواية أخرى ٤٢ جزءا) ، وقد كان ذلك فى العام الثامن والعشرين من جلوس أوزير على عرش مصر . هذه الأرقام ليست أرقاما عشوائية فى ثلاثية إدوار الخراط المكونة من ثلاثة أعمال كل منها يشتمل على أربعة عشر وجهاً أو باباً أو تجلياً من تجليات رامة ، أو ١٤ عملية من عمليات البحث عنها ولم أشتاتها . ويبدو الرقم ١٤ أيضا وثيق الصلة بليلة اكتمال القمر التى هى إحدى عابداته القدامى ، وهى التى كانت ترتدى الفضة دائماً ، ثم ارتدت الذهبى بعد ذلك .

فى « **رامة والتنين** » قدم الكاتب أربعة عشر فصلا مكثفا شديد التقطير ، ثم بدأ فى « **الزمن الآخر** » يهبط أكثر إلى العالم السفلى ؛ عالم الواقع يستبطنه ، ويرصد كل جزئياته وأحداثه الصغيرة والكبيرة ، وهموم أبنائه ، ليبلغ العملان بذلك ثمانية وعشرين جزءا . فى العمل القادم يكتمل جمع تجليات ودوائر وشظايا « رامة ــ مصر » ــ التى هى فى الوقت نفسه تجليات ودوائر وشظايا ميخائيل فى ٤٢ جزءاً لتكون درّة رائعة دون شك من درر الأدب العربى الحديث .

نعتذر عن هذا الاستطراد ونعود مرة أخرى إلى التنين ؛ ذلك الرمز الأسطورى الخاص ، المبعِد المفرِّق ، ضرورة من ضرورات الحياة ، ووسيلة من وسائل استمرارها من خلال اتصال الصراع فيها ، بين الخير والشر ، بين النقص والاكتمال . هذا الرمز طالما أرّق البشر الأولين ، وأقض مضجعهم ، وظهر فى أحلامهم وأساطيرهم ومعتقداتهم الدينية ؛ إنه الثعبان أبو فيس عدّو رع فى بعض النصوص المصرية ؛ الحيّة الضخمة التى تمثل العاصفة والظلام ، التى تحاول أن تعوق إله الشمس رع فى رحلته اليومية المقدسة(٣٤) ؛ وهو التنين تعامت الذى يقتله مردوخ فى الأسطورة الأكادية ؛ وهو لوثان الذى يذبحه بعل فى الميثولوجيا الكنعانية ؛ وهو إيللويانكاس الذى يقتله الإله ــ العاصفة بمساعدة هوباسياس فى الميثولوجيا الحيثيّة ، وهو التنين الذى يتفوه بكلمات عظيمة ضد الرب ، ويقهر الشعب اليهودى ، ويحاول تبديل أوقات السنة ، فى سفر دانيال . ويظهر هذا التنين أيضاً فى سفر يوحنا وأشعيا ، ويرتبط فى التراث الدينى المسيحى بمار جرجس ، وفى أغلب الأحيان يخرج هذا التنين من الماء(٣٥) .

فى الرواية كثير من الرموز والتيمات الأسطورية ، لو حاولنا تتبعها لما انتهينا ؛ وكلها نتاج انصهار الأساطير الفرعونية ، والإغريقية والرومانية ، وأساطير بلاد ما بين النهرين القديمة ، وأساطير سوريا والهند القديمة ، والمعتقدات الأسطورية فى اليهودية والمسيحية وفى مصر الحديثة ؛ تواجهنا فى الرواية رموز القمر وعبادة القمر ، بيت الشِعْرَى اليمانية ؛ اسم البيت الذى تسكنه رامة ، المرتبط بالقمر ، والمرتبط أيضا بإيزيس . فقد كان نجم الشِعْرَى هو نجمها الحارس ، كذلك نجد الشاروبيم والصاروفيم ؛ هتاف الهوسانا وصلاة البرمون الخاصة بتمجيد الله فى المسيحية ؛ احتفالات عابدات القمر وعابدات باخوس فى مصر وجزر كريت وأنطاكية واليونان وروما القديمة ؛ عشتار وعشتروت والعُزّى والأمازونات ؛ أفروديت وفينوس وإيزيس ورامة ؛ البجع والحمام والنوارس والصقور ؛ زهور السوسن ونبات الظل والصبار وشقائق النعمان ؛ بطليموس الثالث الذى يضبط المواقيت ويعيد الانتظام إلى الزمن ومواقيت الفصول فى مصر القديمة ؛ احتفالات المصريين القديمة وتقديم قرابين الأوز والسمك وسمك البُلطى ؛ طائر الرخ ؛ طائر المستحيل يحلق دائما ؛ الجعارين السبعة المقدسة تزحف دائما وتتجدد دائما ؛ طقوس العشق السرية التى طالما كانت تتم فى ضوء القمر وفى ظل كوابيسه ؛ التنانين والتياتين وصراع النور مع الظلام ؛ البرودة مع الشمس ؛ الفينيق فى سوريا والفوينيكس فى مصر ؛ تلك الطيور البديعة الحمراء التى تحرق أنفسها كل خمسمائة عام وتخرج من بيضاتها ؛ طيور العنقاء أنثى المستحيل ؛ وتمثل النار والشمس والاحتراق عمليات مهمة فى تجددها ؛ ألعازر الذى يقوم من بين الأموات ؛ وأوزيريس ؛ ميخائيل مثل الله وكبير الملائكة الذى يحب البشر ويغار عليهم ويهبه الله سلطانا أن يحارب التنين عنهم ؛ الماء المقدس والنار المقدسة أوزيريس وديونسيوس وأرفيوس ؛ زاجريوس الاسم الآخر لديونيسيوس ، المسيح ، العذراء ، حورس ، ماريا ، بست وسخميت وحتحور حاضنة حورس ، ربة الذهب والفيروز ، نوت السماء القديمة المتجددة دائما . طقوس العشق الدائمة الخالدة ، وطقوس الموت ، وقرابين ذبائح الإثم ، وطقوس ذبائح السلامة .

إن إدوار الخراط فى تجميعه لهذا الحشد الهائل من الأساطير فى بوتقة واحدة بلا انقطاع ولا انفصال يذكّرنا بالإنسان المصرى القديم النهم للعبادة ، والوصول إلى الوحدة من خلال الكثرة ، ومن التعددية إلى الواحدية حيث الكل فى واحد والكل هو الواحد ؛ «ففى كل مدينة ، مهما كانت ضئيلة الأهمية ، كان الإله المحل يتحد مع معبودات أخرى

قد أتت فى يوم ما من مدينة قريبة أو بعيدة . فعندما شيد رمسيس الثانى مقر إقامته الموجود فى الدلتا الشرقية ، جمع فيه طائفة كبيرة من المعبودات ، فكان آمون موجودا بجوار ست ، عدوه اللدود فى الماضى ، وتوم معبود أون ، وبتاح معبود منف ، ومعبودات الدلتا مع معبودات سوريا وفينيقيا . . وفى منف كان هناك حى بأكمله يسكنه أهل صور ؛ فكان عبارة عن عالم صغير يضم جميع المعتقدات المصرية والأجنبية ، وطيبة التى تسمى المدينة ذات المائة باب ، كانت جديرة بأن تسمى المدينة ذات المائة معبود »[٣٦] . ويعلق بيير مونتيه على ذلك قائلاً «كأن لم يكن لدى المصريين آلهة كافية فى بلادهم فراحوا يتعبدون لآلهة البلاد المجاورة لهم»[٣٧] . وهو تعليق ينبىء عن سوء فهم لطبيعة العقيدة والعبادة المصرية القديمة التى كانت أول توق إنسانى واضح متجه بشغف نحو الوحدة والتوحيد . إن رواية « الزمن الآخر » مبنية على نسق مشابه إلى حد كبير ؛ فميخائيل يستدعى كل أساطير العالم القديم المتصلة بالخصب والتجدد ؛ ليخلق أسطورته الخاصة ممثلة فى رامة عقيدته الأنثى الخالدة وعالم الإمكانات الأولى كما يقول يونج ، الدائرة المحتشدة بالصور التى تزخر بكل مظاهر الخلق ، تهدهد الطفل المقدس بصبر منتظرةً تحققه الواعى ، هذا الطفل هو بذرة الكُلية ، وهو فى حد ذاته مميز من خلال رموزه الخاصة[٣٨] ؛ « فى ثنائية رامة وميخائيل استحال كل جسم أساطير الخصب والجنس ليصبح كأنما هو جسم رامة نفسها ، وارتطم ميخائيل بهذا الجسم معاصراً له ، وغاص فيه الآن وعاش فيه بتجلياته الكثيرة ، كما يعيش واقعة وجوده من غير إحالةٍ ، أية إحالةٍ ، إلى زمنٍ ما »[٣٩] .

إن طريقة تعامل ميخائيل مع الأساطير هى طريقة تعامله مع رامة نفسها ؛ لأن رامة هى أسطورة العالم الخالدة فى نظره ، وهى الطريقة نفسها التى بنى عليها إدوار الخراط روايته أيضا ؛ فطريق الأداء الفنى يتعانق مع منظور الرؤية فى تفاعل حميم ، عبر عنه الكاتب من خلال بحث ميخائيل الذى هو قناعه الخاص عن معانى الكون والوجود والحياة والذات منصهرة فى كل ما سبق ؛ والأبواب الأربعة عشر التى تتكون منها الرواية كل منها مدخل إلى عالم رامة ؛ كل منها يتكون من فصول ، كل منها يحتوى على حشد متقد مقطر من عالمها ؛ الباب أحد المداخل الهامة للشخصية ، وهو اسم من أسماء السيد المسيح ، وهو مصطلح حاضر فى التصوف الإسلامى ، يقول وليم بليك : « إذا تم تنظيف وجلاء أبواب الإدراك ، فإن كل شىء سوف يبدو للإنسان على حقيقته ، لا نهائيا »[٤٠] .

إن عالم « الزمن الآخر » قد تشكل من خلال التراوح بين عالمين يصطرعان دائما : الأرض والسماء ، العاطفة أو الغريزة والعقل ، محاولة عبور الصراع والكثرة إلى الوحدة ، محاولة إيقاف منظور الزمن المتتابع ، الهرب من شباك التحولات وشراك التغيرات التى هى فى قلب أعماق فعل الحياة إلى قطب يجمع النقيضين ؛ قطب لا يعرف حدوداً بين الموت والحياة أو الميلاد والانقضاء ؛ لأنه قطب الخلود والبقاء الأبدى والأزل السرمدى ؛ قطب لا يعرف الزمن لأنه فيما وراء الزمن . وحول هذا المدى وداخل هذا النطاق وفى أعماق هذا الأفق وفى طبقات هذا المنظور تَشكَّل وعى ميخائيل وتشكلت أسطورته الخاصة من خلال رامة ، « كأنه كان يشتاق إلى أن يعثر ، ولو بالصدفة ، على من يجمع له شتات هذا التراث وهذا الوطن وذلك العالم ، أو شتات « تاريخ » تراثه ووطنه وعالمه المبعثر — بالصورة التى رآها هو ، والمكثف متجزئا فى وقت واحد فى شكل هذا الكم الكبير من الرموز . كان تاريخ التراث والوطن والعالم مبعثرا ، ومكثفا فى جزئياته الصغيرة لا يكاد يربطها رابط فى ذهن ميخائيل ، حتى لم يكن يحس بوجوده الفردى الخاص ، إلى أن نادته رامة باسمه فى ميدان التحرير ، وأحس فى تلك اللحظة أن اسمه قد نودى للمرة الأولى فى الحياة « باللغة المناسبة » ، فبدأ هذا الشتات المتناثر المكثف ، يلتم ويتخذ شكلا ويكتسب معنى متكاملا »[٤١] . إن رامة لا تقف فى الرواية كوجه مقابل لميخائيل أو ضد له أو نقيض لتصوراته ، فهى هو وهو هى ، هى مرآة يرفعها يعبر من خلالها بشكل رمزى عن معتقداته عن الكون والحياة والذات والإنسان .

الأسطورة الخاصة — العقيدة الخاصة (أفق التذكر القريب)

ليس هناك أى انفصال بين معتقدات ميخائيل الخاصة والأساطير التى يستدعيها ؛ فأسطورته الخاصة مشتقة من الطقوس التى يؤديها والطقوس التى يحاول الهرب منها ، ومتشكلة من عقيدته الخاصة التى يبثها فى كل موقف وكل سلوك ؛ عقيدة ميخائيل المتمثلة فى تساؤلاته الدائمة عن معنى العدالة والحب والحرية . يقول ميخائيل : « هذا البحر يحلم بك ، كما يحلم بصحراء وديعة وكامنة الشراسة ، لا شمس فيها ولا نهاية لأفقها . . . . تعصف بى وتتقلب ، الأيام والشهور والسنوات ، ولا شىء يتغير ، الحب مصون ، يزداد سطوعا ، ويتقد بلا خفوت ولا انطفاء ، أنت لا تسمعين حَدَمة هذه النار ، لا يصلك اضطرام شماليلها المتطايرة اللاذعة الأسنان ، صوتها ، بلا انقطاع ، تعزف به كل الأوتار ، ويملأ علىّ كل طريق ، صوتها ، صوتك ، صوتى ، كيف أنطق باسمك ؟ كيف يمكن أن أنطق باسمك ؟ بكل الأصوات ، من العواء الموجوع فى الأحشاء الحيوانية إلى الهمس الوثير ، من حشرجة القلب المختنق إلى النجوى المتقطرة بدم شفاف ، من الصرخة التى تعض عليها إلى النداء بيأسه الرقيق ، كل الأصوات ، شوق معتم مكتوم ملء ، عقدة غليظة الحبل ، مزدحمة بنوع من الجمر المتلظى المطمور ، أضم على الجمر قبضتى بلا انفكاك وقبضتى عليه رماد أبيض كثيف ساكن الطبقات » (ص ٤٥) .

ويقول : « أتحدث إليك وأنت غير متحققة بعد ولكن موجودة ، وأنت هناك حاضرة على الفُرقة ، وأنت معى فى قمقم حبنا ، على السواء » (ص ٩١) . ويقول أيضا : « الشىء الذى أعرفه تماما ، أنه منذ البداية وإلى نهاية غير مرئية ولعلها غير موجودة ، حديثى موجه إليك أنت ، وأنت وحدك . بيأس — له وجه الأمل المخفى — من أنه سيصل إليك يوما ما ، وأنك ستعرفينى . كان يقينى كاملا أنى لن أتلقى رداً ، أبدا ، وأنه لم يحدث أبدا ، هذا الوصل الذى هو حب ومعرفة ، معجزة الزمن الآخر أنه قد حدث ، وأنه يبدو كما لو كان لم يحدث ، بقعة محرقة النور ستظل أبدا فى بؤرة القلب ، لا أستطيع أن أنظر إليها» (ص ٩٢) .

إن الحب الكامل الذى لا يتحقق فى هذا الزمن ، بل فى الزمن الآخر ، زمن الحلم ، زمن اللازمن وزمن ما وراء الزمن ، هو المحور الأول لعقيدة ميخائيل ، العقيدة التى تقوم وتتكون من خلال المعرفة ؛

الحب من خلال المعرفة والمعرفة من خلال الحب ؛ تيار غنوصى كونى شامل سيطر عليه وأجج حياته : **« وحشية حتى أذكرها ، ويجده لا يغرب . وحتى لو كانت هذه هى النهاية ، فإننى هكذا أوجد ، بها أوجَد »** (ص ١١٨) . حياة ميخائيل هى توتر دائم بين المطلق والنسبى ، المؤقت والخالد ، العابر والمقيم ، المستحيل والممكن . وقد اختار ميخائيل الطريق الصعب ، طريق المطلق الخالد المقيم المستحيل . وحب الذات لدى ميخائيل يذوب فى حب الآخر ، فتحدث حالة متميزة من التشوف الوجودى والتوق الغلاب فى أن يتحقق هناك معه من خلال نفى كل مظاهر الظلم والقيد والكراهية السائدة فى العالم ، والنداء الدائم المقيم . الصرخة هو وسيلة لهذا النفى ، وسيلة للتحقق والتكامل مع موضوع التحقق ورمز التكامل ، ويستمر النداء ما دامت الحياة :

« قال لها : ألا تسمعيننى أناديك ؟ ألم تسمعينى ؟ قالت ، قاطعة : لا ، لم أسمع .

لم يقل : فقط لكى أسمع ــ أنا ــ وقعه ، هذا النداء ، والحنو فى جَرْسه ، فى تَحدّر نغمته ، ونأمته الناعمة فى هدأة الليل ، فقط ، لأننى أفتقد أن أناديك وأنت على مسمع ، فتردّى ، أو تصعدى إلىّ . كأن الخَرس الذى يطْبق على رقرقة القلب قد ثقلت وطأته . قالت : لا . لم أسمع .

فى ردها لوم ، ورفض للّوم ، ونفى لعبث الرومانتيكية كله .

قال لنفسه : أعرف أن النداء ، فى آخر الأمر ، لا وزن له . لا معنى له . ليس من شأنه على أى حال أن يُسمع . هو موجود لأنه لا يُسمع » . (ص ١١) .

وأيضا **« أن يحدث . أن ينفصم القيد بصوت سقوط السماء . طلقة الرعد الواحدة ، تنقصم بها نفسه ، وتتفتت ، رماد الشهب انفصام كل شيء . الانقطاع عن العقل ، انشقاق الزمن ، انقضاض القهر ، هشيم الواقع يتهاوى . الانطلاق ، الاختراق إلى قلب الحقيقة تدميراً للحقيقة . قصف ضربة الرعد غير المتكررة تتقوض لها كل الأركان الهشة التى كانت تلوح سامقة الأعمدة وطيدة الصخر . على الحافة المسنّنة لهوّة الانفكاك الغائرة السديم ، تشدّنى غواية السقوط فى إطلاق الاسم ، صرخته »** (ص ١٨) .

إن الراوية توتر دائم بين الكلام والصمت ، بين مرحلة ما قبل الكلام بما فيها من أفكار وتصورات وأحلام وتهويمات ، ومرحلة ما بعد الكلام أو أثناء الكلام (وما بعد الكتابة وأثناءها أيضا) بما فيها من فعل وممارسة وطقوس . وحين تضغط مرحلة الصمت وما قبل الكلام بما فيها من أحلام وذكريات وانفعالات ومونولوجات داخلية كثيرة متنوعة متصارعة فى الرواية ، يظهر السلوك الواضح الصريح لدى ميخائيل مرتبطا برموزه ، ويكون مستوى الطقس (الفعل الخارجى) مرتبطا بمستوى العقيدة (الفعل الداخلى) . ينادى رامة ويبحث عنها ، يصرخ طالبا إياها ، يخلقها من خلال الكلام والكتابة وإطلاق اسمها والصراخ عليها ، من خلال نشاطاته الخارجية المعبرة عن عقائده الداخلية يكتشف ذاته . إن الكلام وإطلاق الأسماء ، والخلق من خلال الكلمة ، مسألة لها جذورها الضاربة فى الأساطير القديمة أيضا . فى الأسطورة ، كما يقول إرنست كاسيرر ، تصبح الكلمة فى حقيقة الأمر نوعاً من القوة الأولية ، ومن خلالها تبدأ كل الكائنات وكل الأفعال فى كل العوالم الأسطورية التى يمكن تتبعها ، وهناك استبصار دقيق إلى أسس هذه العلاقة بين الكلمة والخلق ، موجود فى عديد من الأساطير القديمة ؛ فى أسطورة مصرية معروفة تغرى إيزيس إله الشمس رع أن يكشف لها عن اسمه السرى ، ومن خلال معرفتها بالاسم تمتلك قوةً تفوق قوته وقوة غيره من الآلهة ، وقد كان الفرعون يُمنح عدة أسماء وكل اسم ينقل خاصيةً خاصة ، قوةً مقدسة جديدة . وقد لعبت هذه الدوافع دورها أيضا فى المذهب المصرى المتعلق بالروح والخلود ؛ فأرواح الراحلين وهى تبدأ رحلتها إلى أرض الموتى يتم منحها ، ليس فقط ممتلكاتها الفيزيقية كالملبس والطعام ، ولكن أيضا بعض الهبات السحرية التى تتكون أساساً من أسماء حراس بوابات العالم السفلى ؛ لأنه من خلال معرفة هذه الأسماء فحسب يمكن أن تفتح أبواب مملكة الموت أمام الراحلين[42] .

لقد كان ميخائيل ينادى رامة ، يطلق عليها الأسماء ، يعتبرها إيزيس وعشتار والعزّى وفينوس والأمازونة ومنت الرؤوم وماريا وغير ذلك من الأسماء ؛ ومن خلال إطلاق هذه الأسماء كان يستحضرها حية فى ذهنه ، ومن خلال استحضارها حية كان يخلق عالمه الخاص معها . إن الاسم هو قوة واقعية ووسيلة حماية فى المسيحية ، الكلمة التى كانت فى البدء والتى هى الله ، والكلمات أعطاها الرب فى ديانات الكورا الهندية وسيلةً ليتحَكَّم بها فى الأشياء ، ولدى هيجل كان سلوك الإنسان الأول هو إطلاق الأسماء على الأشياء ، ثم من خلال منحه الأشياء أسماءها استطاع أن يمتلك العالم . إنها الكلمة ــ اللغة التى تكشف فى الواقع للإنسان عن ذلك العالم الذى يصبح أكثر قربا بالنسبة إليه من أى عالم طبيعى آخر ، والذى يلمس أفراحه وأحزانه بشكل مباشر أكثر من أية موضوعات طبيعية أخرى[43] . الاسم ، الكلمة ، ليس سوى وسيلة من وسائل استحضار رامة بوصفها رمزاً ، تضاف إليه الصورة ، لكن الكلمة توجد مع الصورة وتوجد بعدها . الكلمة قد تقترب أكثر من عالم الطقوس ، الصور والكلمات واللغة غير المنطوقة والصمت تقترب أكثر من عالم العقيدة . من خلال اللغة والأسطورة التى هى لغة خاصة ، والحلم الذى هو لغة خاصة ، والذاكرة التى هى لغة خاصة ، والسؤال الذى هو لغة خاصة ، والشكل الذى هو لغة خاصة ، تتكون عقيدة ميخائيل التى هى أيضا لغة خاصة ، لغة سرية يتساءل بها فى « رامة والتنين » : **« هل أحارب أنا أيضا طواحين الهواء ؟ نعم ، العدل مستحيل ، الحب مستحيل . فهل يمكن أن أقبل ؟ هل يمكن أن أسلم ؟ »** . إن إيقان ميخائيل بالمستحيل هو الذى يدفعه إلى قهر المستحيل ، وإيقانه باستحالة هذه الأشياء لا يعنى يقينه بعدم وجودها ، بل بأنها موجودة ، وأن الوصول إليها ممكن ، ربما تَمّ ذلك فى الزمن الآخر ، لكنه ممكن . ويقينه بوجود هذه الأشياء برغم استحالتها ، ويقينه بإمكانية الوصول إليها ، يجعله يتساءل مستنكرا متحديا رافضا : **هل يمكن أن أقبل ؟ هل يمكن أن أسلم ؟** . إن ميخائيل لو سلم بالمستحيل لما كان هو ميخائيل ؛ لصار شخصا آخر يمضغه الزمن ويلقى به فى نهاية أية دورة من دوراته . إيمان ميخائيل هو أن **« الكلية ، الإطلاق ، النهائية ليست مبالغة ولا إغراقا ولا صورة من صور الكلام . هى حقيقة بسيطة ، على مستوى معين . لا تأتى إطلاقيتها من المقارنة ، بل من مجرد وجودها بذاتها . ليس للنسبية هنا مجال ولا سياق »** (ص ١٣٥) . لكن ميخائيل ، الشخصية المحورية فى الرواية ، تنقسم . فهى تعيش فى ماضيها وهى

فى حاضرها ، وبين ماضيها وحاضرها فاصل من السنوات ؛ وهى تعيش فى أساطير الأقدمين التى تفصلها عنها آلاف السنوات . وهى شخصية منقسمة أيضا على مستوى السمات والخصائص ؛ تتذكر نفسها فى أوقات انتصاراها وأوقات انهزامها ؛ أوقات ساديتها وأوقات ماسوشيتها ؛ أوقات انبساطيتها القليلة وأوقات انطوائيتها الكثيرة . لكنها أبداً الشخصية نفسها بصراعاتها ونواقصها ومظاهر مجدها واكتمالها ، لا فاصل بين ماضيها وحاضرها وبين حاضرها ومستقبلها ، انهزامها وانتصارها ، كل ذلك فى آن واحد . إن ميخائيل انطوائى الطابع ورامة انبساطيه ، ميخائيل انطوائى مع العالم انبساطى مع رامة فقط ، وجزء كبير من انبساطيته معها هو فى اتجاه الإنطواء ، أى يتم من خلال التصورات والرموز والأحلام ، وعالم الباطن هو عالم الدراما الإنسانية الخصبة ، العالم الخارجى يبدو طقساً مضاداً يناصبه العداء ، فى الباطن تتوهج الأحلام وفى الظاهر يشعر ميخائيل بانكساره :

« قال : البهجة تحدث وتمضى كالحلم غير المتكرر كالشمس فى الليل . وشمس الحلم فى الليل تسطع حارة وسوداء وحوافها حادة . وألم البهجة لا يطاق . أما القتل فمتكرر لا ينقضى ، والذى يتبقى هو الليل الطرى الثقيل ، قهر الأمم التى بلا وطن ، الجوع فى قلب الوفرة المهدرة ، والإنهاك ، الظمأ وانتهاك الأطفال ، والقلب الذى يبكى وحده لا يواسيه أحد ، ومياه النيل التى تفيض وتدَجَّن وتُلجَّم وتتلوث قدسيتها ، والغرباء الذين اقتحموا الديار وسحقوا فصوص القلب فى الرمل ، والزراع قد هجروا الأرض بحثا عن اللعب والخُدَع الإلكترونية ، وتركوها للخراب والدود »(ص ١٤٩) .

يبدو واضحا بما لا يقبل الشك أن هم ميخائيل هو همٌ عام ؛ هم يكمن فى عملية الشعور الجارف بالنقص والفقد والتشوه الكامن فى الواقع الخارجى ؛ هم وعذاب مقيم ينبثق من شعوره المصطرع والصاخب المؤرق دائما بأن التنين ما زال قائماً مسيطراً ، وأن الشر ما زال منتشراً ، وأن الجدب هو السائد والفراغ هو المهيمن ، وأن أى محاولة للاتصال غالبا ما تسقط فى وهدة الانفصال ، وكذلك **« لأنه يعرف أنه مهما لجّ به الوجد ومهما شطت المجاهدة فإنه غير قادر على امتلاك إلهه »**[٤٤] ، وأيضا قوله **« كنت أظن أن السعادة ممكنة ، وأن الحب ممكن ، وأن العدالة ــ فى نهاية الأمر ــ ممكنة . الآن فقط عرفت المستحيلات الأربعة »** (ص ١٥٠) .

إننا نواجه فى الرواية بالزمان الأول والزمن الآخر ، بميخائيل الأول وميخائيل الآخر ، برامة الأرضية ورامة السماوية ، رامة منقسمة وميخائيل منقسم ، رامة فى حالات الصفو غيرها فى حالات الجفاء ، فى حالات التنائى تكون رامة شخصية أخرى : **كان صوتها الآخر ، صوت الأخرى منها ، عميقا خفيضا ، طفليا ، ومحملا بتراث فادح منكور ، وليس فيه أدنى شكاة ولا استنجاد ، وكان عجزه أمام هذا الصوت ، أمام هذا النوم ، مطبقا وكاملاً(٢٤٦)** . إن ميخائيل يعيش الشىء وضده فى الوقت نفسه ، هو الفكرة ونقيضها ، ويحاول دائما أن يصل إلى مركّب النقيضين ، إنه يؤكد دائماً أنه حتى لو كان الخلود خدعة والديمومة حلم طفولة لا تريم فإنها معه بلا انتهاء ، فيتساءل بإلحاح : **« الخلود خدعة ؟ الديمومة حلم طفولة لا تريم ؟ هما معى بلا انتهاء . هو أيضا مثول الصمت وسقوط الكلام والحيطان القديمة لا تنهار »(٢٥٩) .**

قال ميخائيل لرامة : **« العدالة ليست شيئا إنسانيا ، وليس الحب إنسانيا ، وليس الجمال إنسانيا ، هذه أشياء نقية بطبيعتها ، صافية وطاهرة ، مطلقة إذا أحببت مادمت قد ذكرت هذه الكلمة . أما كل ما هو إنسانى فهو ملتبس ، وملوَّث ، المشكلة أننى لا أعرف ولا يمكن أن أعرف للمطلق وجودا إلا بما هو إنسانى ، إلا بما هو داخل الإنسان ، ولكن شهداء العالم الذين بلا اسم سوف يظلون يسقطون عن رضى وطواعية والجلادون سوف يظلون يسقطونهم ، عن متعة أرضية أو باسم مطلق ما أيضاً ، مطلق يرونه أعلى من كل الآثام والجرائم »**(ص ٢٧٤) . إن تساؤلات ميخائيل الدائمة عن الحب وعن العدل وعن المعرفة هى تساؤلات عن أشياء يعتقد أنها أقانيم الوجود الكبرى ؛ إنه يؤمن ويرتبط بكل **« ما هو مقوِّم للإنسان ؛ حريته التى لا يمكن أن تهدَر ، توقه إلى العدالة وإلى الجمال ، نشوته بالحس وصوفيته بالمطلق ، مأساته الكونية المحتومة كإنسان ، وقدره المجيد فى مجابهتها ، تكافله الحميم مع رصفائه فى المجتمع ، وفى الحياة ، وفى الكون ، كلها لُبّ حقيقته المغلقة . . . وكلها مخارج للخروج من الأزمة كأنها الأبواب الضيقة فى الأساطير القديمة لابد من ولوجها إلى جوهر الكنز المرصود »**[٤٥] . إن المستحيل فى عقيدة ميخائيل ممكن ، والبعيد قريب ، والغائب حاضر ، والذاهب ماثل ، والإنسان قادر على الوصول إلى المطلق والكامل ، وعلى الخلاص من الفوضى الضاربة فى كل شىء ، ومن النظام ، المعكوس للأشياء ولمنطق الأمور ، تلك الفوضى الماثلة فى الشر القابع المتوفز المتحفز فى كل جنبات العالم ، وفى القتل المنطلق بلا قلب ولا تمييز ضد الأطفال والأبرياء ، فى العبث الذى يقع ميخائيل كثيرا أسير قبضته ، واللاجدوى التى كثيراً ما تحكم وثاقها حول عقله ووجوده فيصرخ . ولكن فى لحظات اليأس والعبث يؤمن ميخائيل بالتجدد والديمومة والمعنى وراء اللامعنى ، والنظام خلف الفوضى ؛ وهذا هو ما يعطى لحياته معناها ، ولوجوده دلالته ، ولعقله يقظته ونشاطه الدائم المتوثب . لكن الوصول إلى مناطق الكمال ليس بالأمر الهين أو اليسير ، فكيف يكسر ميخائيل طوق دورته المحكم ، وكيف يصل إلى كمال دائرته اللا نهائى ؟

نقص الدورة وكمال الدائرة (أو البحث عن الماندالا) :

« الزمن الآخر » تجربة فنية كونية شاملة ؛ تجربة حسية شبقية تخلع صفاتها وخصائصها على كل مكونات الطبيعة الصامتة والحية ؛ تجربة عشق وحس صوفية ، وإيمان بالمعرفة الغنوصية من خلال العشق ؛ وتجربة خاصة فى الصوت والحرف والموسيقى والتشكيل لكل المفردات المكونة لهذا العالم الخصب .

يبدو هذا العمل قريبا من الأعمال التى سماها يونج بالأعمال الكشفية ، تلك الأعمال الغريبة التى تشتق وجودها من خلال اكتشافها للأرض المجهولة فى عقل الإنسان ، وتشير إلى زمن الماضى السحيق ، وتتوقف فيه عالما إنسانيا خاصا يتضمن صراع النور والظلمة ؛ خبرة أولية تفلت دائما من محاولات الفهم الإنسانى ؛ وقيمة الخبرة وقوتها معطاة من خلال ضخامتها وفداحتها ؛ إنها تنبثق من الأعماق اللازمانية الملتبسة الغريبة متعددة الأبعاد ؛ وهى تتجاوز

معاييرنا الإنسانية للقيمة والشكل الجمالى ، وتسمح لنا بالدخول إلى عوالم أخرى لم يسبق لنا اكتشافها(٤٦) .

يبدو الزمن الآخر هو الزمن المضاد للزمان الكرونولوجى الخطّى المتصل ؛ إنه زمن قائم ومتصل ودائم أبدا لا ينقضى . الزمن هنا قطعة واحدة ، مفتوح دائما وممتد ومتصل ؛ وانقضاؤه لا يحس لأنه ــ هذا الانقضاء ــ غير موجود . يدخل إدوار الخراط فى الزمن الآخر منطقة ما تحت الشعور ؛ حيث المياه الهائجة المتدفقة المتأهبة للتفجر تحت القشرة الرقيقة شديدة الهشاشة . ما زالت « الزمن الآخر » مثلها مثل « رامة والتنين » : « أساسا ، استكشاف لمعنى الحب بمعناه الكونى العميق ؛ الرغبة فى كسر أسوار الوحدة والوصول إلى براءة الفردوس الأولى قبل لحظة السقوط ، حيث لم يكن ثمة ثنائية ولا صراعات ، ولا حس بالذنب »(٤٧) .

إن الرواية فى جوهرها تدور فى فلك الصراع الذى يحتدم بين شقى الطقس والطقس المضاد ، أو المقابل ؛ الطقس كما يمثله الواقع بكل ما يضج فى أعماقه من مظاهر نقص وقصور وانحلال وتشوّه وسقوط ، والطقس المقابل المأمول ؛ الحلم بكل ما يضىء فى آفاقه من كمال واكتمال وتحقق ووجود ؛ ثمة دورة متكررة تدور فى فَلَكْ الطقس وفى جنبات الواقع عبر عنها الكاتب من خلال التكرار الطقسى للرسائل والأخبار والحكايات والحوادث التى قد تختلف فى مفرداتها وتركيباتها ، لكنها تشترك فى مضمونها ودلالاتها ؛ فى الفقر والعوز والحرمان والإحباط الكامن الظاهر فى كل كلمة ؛ فى فعل القتل وفعل الحرمان وفعل طلب النقود لسد ضرورات الحياة ، فى الإمكانات المهدرة والأحلام المحطمة والأمنيات المهشمة ؛ وهى تتكرر بشكل يؤكد ضرورة الخلاص منها واستبعادها . والكاتب يستخدم لإيصالها لغة سردية قريبة من لغة الصحافة ووسائل الإعلام ، لغة مخففة مصمتة باردة تقريرية بلا انفعال ؛ وتقوم فى مقابلها رموز وصور الطقس المقابل : الأمل الحلم التشوف الطلب ؛ رموز وصور الخصوبة والتدفق والتوهج والامتلاء . واللغة هنا مجازية شعرية ، مجازية استعارية موحية محلقة متفقة مع طبيعة الخبرة ورحابة أفق التصورات . إن الرواية كما قلنا تدور فى فلك هذا الصراع بين الطقس والطقس المقابل . والهدف الأساسى لحل هذا الصراع هو الوصول إلى الماندالا ، الاكتمال ، التحقق ، الزمن الآخر .

إن الماندالا التى وصف بها ميخائيل حبيبته رامة فى « رامة والتنين » ما زالت هى أيضا أحد المحاور المهمة لفهم خصوبة « الزمن الآخر » إن لم تكن هى أهم محاوره على الإطلاق . إن الماندالا هى الدائرة السحرية التى تمثل بطريقة رمزية الكفاح من أجل الوحدة الكلية للذات الإنسانية(٤٨) . إنها وسيلة لتحقيق وحدة جديدة بين القوى المتعارضة داخل النفس من خلال دائرة تجمع بين المتناقضات ؛ وسيلة لتحقيق تكامل الشخصية وكمال العمل الفنى . وقد استنتجت سوزان لانجر أن الشكل الدائرى للماندالا هو رمز ليس مشتقا من محاولات رسم الزهور أو ما شابه ذلك من موضوعات العالم ، ولكنها نمط أولىّ نشأ داخل النفس الإنسانية ذاتها(٤٩) . وفى هذا التصور تبدو سوزان لانجر وثيقة الصلة فى تصوراتها بتصورات يونج . ومحتويات الماندالا ترمز لجوانب من المذاهب الدينية فى الهند القديمة كالإشراق والبعث والتطهر من الجهل ؛ وكل ماندالا تمثل مبادىء أساسية للعالم كالاستقبال والنشاط والتوتر والكلية . وتخيُّل الماندالا ، بصريا ، يشتمل على توحد المرء مع هذه المبادىء . واليوجىّ يستخدم الماندالا بوصفها أساساً للخيال البصرى . وهو أيضا يجعل الماندالا جزءاً أساسياً من طقوسه الدينية ، ويعبرها مسقطةً على أجزاء جسمه . وعندما نأخذ الدائرة مثالاً ، فإنه يتم تفسيرها فى حالات كثيرة على أنها حالة من الوحدة أو الاكتمال (فى مقابل التعدد والنقص) ؛ إنها السماء فى مقابل الأرض ؛ الذات باعتبارها كلية الروح فى مقابل الجسد ؛ الكلية ، النهائية ، الإشراق . وقد تجلت الدائرة على أنها الرمز الصينى لين ويانج (الحياة والمادة ، البناء والحفظ ، الذكر والأنثى) فى النظام التاوى والهندى القديم(٥٠) ، الكلمة المقدسة ، رمز الذكورة والأنوثة ، وعلى أنها ماندالا الهند والتبت ، زهرة اللوتس فى مصر القديمة ، ولدى الهندوس والبوذيين ، والهالة التى تحيط بالقديس فى الديانة المسيحية ، وعجلات الشمس فى الحفائر الصخرية من العصر الحجرى الحديث ؛ إنها رمز للسماء والأثير والعقل والفكر والشمس والوحدة والكمال والخلود ومبدأ الذكورة النشط والسمع والصوت والتحقق(٥١) .

إن ميخائيل يتبع فى الوصول إلى رامة وامتلاكها طريقا لولبيا حلزونيا أسطوانيا له صفات التطور والنمو والتعميق والدوران والحركة ورأب الصدع والتنفس والذات المتحركة أبداً فى الطرق الصاعدة والطرق الهابطة . وفى كل مرة يظن فيها أنه قد تخلص من نقصان الدورة وتوصل إلى كمال الدائرة ينتبه إلى ذلك الوهم الذى عاش فيه بعض الزمن ؛ لأنه دائما يسعى إلى الكمال وإلى كمال الكمال : « لم يقل لها : لأنك ــ حتى عند كمال التحقق ــ تبقين شوقا غير متحقق تماما ، وفى أضوأ لحظات المجد تظلين صَبْوةً غير قابلة للتمام ، فيها آفاق أبعد ، لا وصول لها ، لذلك أنت دائماً متقدة ، متوهجة فى سريرتى » (ص ١٩٩) . فمع البحث عن الماندالا فإن الكمال يعنى الانتهاء ، وكمال الشىء قد يكون غايته وانتهاءه ، ومن ثم يظل ميخائيل دائما فى توق دائم لكمال أكبر وعبور مستمر لحدود الدائرة إلى دوائر أكبر . هذه الحركة المستمرة الهاربة دائما من النقص والفقد إلى الكمال والوجْد لها جذورها فى الأساطير القديمة ؛ وهى تتعلق بتلك الخبرات الخاصة بسقوط الإنسان الأول من الفردوس إلى الأرض ؛ من حالة التكامل إلى حالة الانفصال ، وسعى الإنسان دائما إلى العودة إلى ذلك الفردوس المفقود . وأساطير التكوين فى كثير من الثقافات تتعامل مع خلق الإنسان من فضاء سديمى لا نهائى ، ثم مع انتهاك الإنسان لإرادة الخالق ثم سقوطه من الفردوس . يتعامل إدوار الخراط مع فكرة الإبعاد والطرد من الفردوس لدى ميخائيل بشكل خاص ، من خلال ابتعاثه لسفْر تكوينه الخاص الذى يبدو ميخائيل فيه كما لو كان قد طرد من جنة رامة ، ومن ثم فهو يحاول دائما العودة إليها ، ومن خلال تأكيده الدائم لأفكار الإبعاد والإلغاء والعزل والفقد فى مقابل الاقتراب والانصهار والاكتمال والوجد . إن فكرة إبعاد المحبوب عن حبيبته أو أهله أو عن أمه فكرة شائعة فى الأساطير القديمة ، مثال ذلك أوديب الذى أبعد ثم عاد بفاجعة مشهورة ، وموسى الذى أبعد ثم عاد نبيا ، وكذلك يوسف وأوزيريس وغيرهم . ومن الأفكار الملازمة الخاصة لصورة خلق الإنسان والسقوط من الفردوس فكرة إمكانية العودة إلى هذا الفردوس ، العودة من الانفصال والتبعثر إلى الوحدة والتكامل ، من الأرضية والثنائية والتعدد إلى الوحدة والاكتمال

والاتحاد مع أصل الوجود ، (كما فى فكر المتصوفة بشكل خاص) ، والشتات الأرضى الذى سيتعلق به خيال الإنقاذ والاستعادة من امتزاج حالتى الجسم والعقل ، وأيضا فكرة الشفاء والتطهر وإشباع الرغبات غير المشبعة وكشف المخبوء والإبداع ، والمعادل العلمى للرجوع (العودة للفردوس) نجده فى التصور الخاص القائل بأنه برغم أن الطبيعة كلها تميل إلى الفوضى وعدم النظام ، فإن بعض الأنساق الخاصة ، يمكن فى وقت ما ، أن تنزع ناحية النظام والمعنى(٥٢) .

إن ميخائيل فى حالة عود دائم أبدى إلى رامة ، إنه يبحث فيها ومن خلالها عما يفتقده فى حياته ، حياته المليئة بالجدب والندوب ؛ رامة هى الأنيما الخاصة به ، يريد من خلالها أن يضىء داخله وحياته بمظاهر الخصب والتجدد والتدفق والامتلاء القديمة ؛ إنها صورة الروح soul image بمصطلحات يونج ، المرأة التى يبحث الرجل عنها فى خياله ثم يجدها ممثلة فى امرأة ما فى الواقع . المرأة التى فى الداخل التى يبحث عنها حتى يجدها فى الخارج . وحينما يفقدها فى الخارج أو يفتقدها ، فإنه يعود إلى صورتها الأولى فى الداخل ، ينظر إليها بعشق صوفى ، ويعتبرها مستحيلة . والرجل المحروم يكون حاملا لصورة الروح الخاصة المثالية ، ومن ثم تكون خيالات وتهويمات الإنقاذ والافتداء موجودة وشائعة(٥٣) . إن سعى ميخائيل الدائم يتجه صوب كسر حدود الطقس الدورة (الميلاد/الموت ، التوهج/الخفوت ، الانبعاث/الاختفاء ، النار/الرماد) والوصول إلى كمال الدائرة . إنه يفر من الدورة لأنها تكاد تقتله : « **وتبدأ دورة جديدة وقوية من الانتظار والقلق والعذاب الممض ، كأنما لم تكن قد دارت دورتها الكاملة بالفعل ، وبإيقاع أثقل وأفدح ، حتى منتصف الليل ، ويعطى نفسه خمس دقائق أخرى ، ثم دقيقتين ، ثم لا يحتمل ، كأنما كان قد احتمل ، لكنه يفصم ، يكسر الدورة فجأة ، من غير سبب ، فهل كان ثمة سبب للدورة كلها أصلاً ؟** » ص ٥٥ .

ان دائرة الطقس/اليأس ليست مضروبة فقط حول واقع ميخائيل الخارجى ، لكنها كامنة أيضا فى عمق أغوار نفسه ، فى طقوس حياته التى يحاول أن يكسرها من خلال الحلم والذاكرة« **فى قلب اليأس المضروبة دائرته بإحكام كامل وفى قلب التمرد الأحمق الذى لا يتوقف عن اختراق الدائرة ، فى وثب وسقوط متكرر بلا نهاية ، فى اليأس المقاتل** »(ص ٥٨) . إن ميخائيل يستعيد رامة دائما ويكررها ، وهى دائما أبدا غير مستعادة كاملة وغير مكررة .

إن المفهوم المناسب لفهم هذا العمل الإبداعى هو مفهوم التزامن وليس مفهوم التتابع ؛ مفهوم التجاور وليس مفهوم التدرج أو الترتيب . يستعين ميخائيل بالذاكرة فى استعادة رامة كاملة ؛ يتحدث عن ذاكرة الأيدى وذاكرة الجسم وذاكرة الصوت وذاكرة الرائحة ؛ الذاكرة الكلية التى تستعيد خبرةً كلية فى موقف كلى ، يقول ميخائيل : « **إذا استطعت أن أقهر الذاكرة فكيف أفعل بذاكرة الجسم ؟ شفتاى وحدهما ، لا أملك لهما ردا ، تتذكر جانب عنقها الخفى النعومة ، ويداى وحدهما تتذكران دوران النهد وثقله الهين المطواع وانحدار جسمها إلى الخصر الملىء الذى يضيق ، بإحكام ، ويتهضم ، لكى يزدهر ويتفتح ببذخ الردفين اليانعين ، فوضى الذاكرة الفيزيقية ، وحدها ، حاضرة أبدا ، تستعصى على التناول ، وعلى التحكم ، وعلى الإرجاع إلى الوراء ، وفيها تمرد وصلف لا يستذل** »(ص ٢٣٩) . إن ميخائيل يستعين بالذاكرة الفيزيقية فى استعادة رامة ، أو فى أن يعود هو إليها وأن تعود هى إليه . وكذلك يستعين بأنواع الزمن التالية فى رصده لمتغيرات الطقس والطقس المقابل ولعمليات الصراع بينهما :

١ - **منظور الزمن المعكوس وهو المنظور المقابل أو الخاص بالذاكرة** . وفى الفن التشكيلى ، وفن التصوير بصفة خاصة ، يستخدم مفهوم المنظور المعكوس لكى يدل على قلب الفنان للمعايير الخطية فى المنظور التقليدى ، وهى التى تؤدى إلى رسم الشىء القريب كبيرا والشىء البعيد صغيرا . وفى المنظور المعكوس يتم رسم الأشياء البعيدة كبيرة والقريبة صغيرة ، ويكمن وراء ذلك بعض القيم الرمزية والدلالية(٥٤) . فى « الزمن الآخر » كانت الذكريات البعيدة ؛ الذكريات الخاصة والذكريات العامة قريبة وواضحة التفاصيل وشديدة التبلور ، كانت الرموز الأسطورية ، والتراثية ، والشخصية ، حاضرة فى ضوء ساطع من خلال تذكره الحاد لها ، ذاكرة للزمان والمكان والأشخاص فى الزمان والمكان .

٢ - **منظور الزمن المرآوى** ،منظور عملية الإدراك فى الحاضر القريب ، المنظور الذى يلاحظ من خلاله ميخائيل الواقع ، وما يطرأ عليه من تغيرات ، وما يحدث فيه من تحولات وكوارث : أحداث سبتمبر ، غزو لبنان ، مذابح الأطفال والنساء فى صبرا وشاتيلا ، أحداث المنصة ، الانفتاح ، الهجرة وترك الأرض ، الانفصال السائد بين الناس بشكل حاد . . . . الخ . ومنظور الزمن هنا ليس مرآويا خالصا لأنه يشتمل من قِبَل ميخائيل على فعل الرصد والإدراك والتفسير والتحليل والربط والاستنكار ، وعلى التفاعل مع الواقع واستكشافه بشكل أكثر وضوحا وبروزا مما كان عليه الأمر فى « رامة والتنين » .

٣ - **منظور الزمن المتعدد الأبعاد** ،وهو المنظور الذى لا يعترف بالتغير بل بالديمومة ؛ بالخلود والهروب من الزمن ، حيث الحركة والتغير والتطور والتفاعل والتدفق الدينامى يتقدم عبر مجرى محدد لا يمكن توقعه ؛ وزمان الحدث السرمدى حيث كل الوقائع والموضوعات والعمليات متحدة ؛ وهو الزمن الذى يصل إليه الإنسان ــ عند برجسون ــ بالحدس من خلال الاتصال المباشر مع الحقائق الأولية ؛ إنه خبرة مباشرة مع الحقائق السرمدية واتصال لا عقلانى مع الديمومة النقية ، وحيث الحدوس إشارات فقط ، تخفت وتومض ، لكنها تلقى الضوء على الواقع الذى لا يمكن أن نمسك به من خلال العقل وحده(٥٥) .

٤ - **منظور الزمن الآخر** ،وهو الزمن الذى يجاوز كل مظاهر الزمن السابقة ، إنه زمن اللازمن وزمن ما وراء الزمن وزمن معكوس الزمن ، زمن الوجود الكامل فى مقابل زمن اللحظات المتتالية ، هذا الزمن لا يستعاد بل يعاش ، لا يتذكر بل يوجد ، زمن التحقق الكامل ، زمن الكتابة الخلود ، زمن لا تضيئه ومضات تخفت وتبرق ، بل هالة تضىء كل شىء فجأة كما كانت فرجينيا وولف تقول دائما . ليست هناك فى هذا الزمن نقطة تلاش أو اختفاء ، كل الأشياء فيه ظاهرة وبادية وساطعة ولها

حقوق متساوية فى المثول، الزمن الآخر يتجاوز الحدس لأنه حركة أعمق من الحدس، وهو «**انتفاء الزمن حيث لا يكون هناك معنى لنسبية الزمن، حيث الأبد هو اللحظة واللحظة هى الأبد**»(٥٦)؛ هو زمن المعرفة الكاملة، زمن الفهم الكامل، زمن الحب الكامل، زمن الإدراك اللانهائى، زمن العدل الكامل، زمن الوعى غير المحدود والحلم غير المسبوق وغير المنتهى، زمن التحقق الكامل والوجود الأكمل، الزمن الذى تتحقق فيه كل عقائد ميخائيل عن الوجود والحياة، هو زمن بلا زمن حيث «**هذه اللحظة الخاطفة، ليس فيها زمن، تحدث فريدة كل مرة، لا تتكرر، هى الباقية، هى الأبد، هى المطلق، وعن يمين ويسار هناك النقص، والبحث، والعىّ، والاستحالة والجفاف، الذبول، حولنا ولا يمسنا. نور المعرفة، الحب فى الأول والآخر، ساطعا يذيب شائبة الزمن**»(ص ٣٦٧).

«الزمن الآخر يعيشه كل منا، إذا ما استجمع فى نفسه شعوراً بالوجود لأى منظور، ووهبها، أى المنظور والتجربة، إطلاق هذه الصفة (صفة الوجود) فسوف يحس مباشرة أن زمن المنظور والتجربة هو دائما زمن آخر»(٥٧).

إن تجربة الشكل الدائرية فى الرواية جزء من تجربة الحياة؛ وتجربة التصميم والتنفيذ جزء من أفق العقيدة وفضاء المغامرة؛ وتجربة التكرار تكمن فى عمق أعماق المحاولة الجموح الهائجة الدائمة المداومة المتوثبة المتأججة المتقدة الحرون الطامحة للخروج من العرض الزائل المتغير المتبدل المتبدد المتحول المتغير المنسوخ المنقول المتباعد المتجاور المنفصل المتتابع التاريخى. ووظيفة التكرار كما يقول شتراوس هى أن تمنح بنية الأسطورة جلاءها ووضوحها(٥٨). وتشتمل الكتابة عموما ـ كالأسطورة ـ على الجانب المحكى والجانب الأدائى، على العقيدة والطقوس أيضا؛ إن الشذى والهالة والجو المميز الخاص بالعمل الفنى وصدقه كما يقول ولتر بنيامين (وكذلك الأصالة) تربطه بوظيفة طقسية، وإذا فكرنا فى هذه الوظيفة بشكل أكثر تحديداً فى سياقها السحرى والدينى سنجدها محاولة لإحداث اتصال مع نقطة خاصة بالأصول، ومع مصدر القوة والإبداع، ومع اللحظة الأصيلة للوجود الكامل. فى هذا تشترك الأسطورة مع العمل الفنى، وكذلك قد تكون القراءة النقدية أيضا نوعاً من النشاط الطقسى(٥٩). إن الدورة والطقس وعمليات الاسترجاع واسترجاع الاسترجاع واستباق الاسترجاع وتوقع الاسترجاع واختلاط الاسترجاع، اختلاط الماضى بالحاضر واختلاط الجزء الماضى، من الماضى (الجزء الأول منه) بالجزء الثانى، ماضى الماضى وماضى الحاضر وآتى الحاضر، كلها دورات خاصة دارت فى فلك «الزمن الآخر»، وكلها فى نظر ميخائيل غير موجودة، كلها لحظة واحدة هى الآن، هى الحاضر، هى ما وراء الزمن والحاضر الآن. ومن خلال حركة حواس وحركة ذاكرة وحركة وعى وحركة خيال وحركة حلم وحركة تصور وحركة اشتياق استعاد ميخائيل رامة وأعادها إليه. ومن بين كل هذه الحركات يقف الحلم صنوا للذاكرة بل متفوقا عليها، ومن خلاله استطاع ميخائيل أن يكسر قيود الدورة ويصل إلى آفاق الماندالا. ومن ثم يحتاج منا إلى وقفة خاصة.

الحلم والخيال البصرى :

عندما يغلق الإنسان عينيه، ويسود الصمت حوله، تأتى إليه الأفكار والصور، وتبدو كما لو كانت بعض الوقائع الحقيقية التى تحدث داخل عقله. وفى داخل «عين العقل» هذه يرى الإنسان ذكريات الأحداث الماضية ويتخيل وقائع المستقبل، ويهوم بشأن ما كان وما لم يكن وما يمكن أن يكون، ويحلم بوقائع ذات طبيعة حيّة تحدث فيما وراء الحدود الممكنة للزمان والمكان. هذه الحالة هى الأقرب لما يسمى بالخيال البصرى. وهى شديدة الصلة أيضاً بأحلام اليقظة، فانتازيا الداخل والخارج. فالخيال البصرى يكثّف أى خبرة، والمتخيِّل يعيش الخبرة أو يعايشها من خلال الاندماج الكامل(٦٠). لقد كان الإنسان البدائى فى كل مكان فى العالم يعيش وجوده من خلال الاتصال الكامل مع البيئة؛ لقد رأى الأرواح والآلهة التى ظنها تسكن فى كل حيوان وشجرة وحجر وسحابة وغير ذلك من مظاهر الطبيعة وتفاعل معها. وكل حادثة وقوة طبيعية كانت تبعث فيها الحياة، من خلال الرؤية الداخلية البدائية الحية للإنسان؛ لقد كان وعيه الأساسى بصريا، كان يفكر ويشعر ويحيا بصريا، ولم يكن هناك سوى تمييز ضئيل غير حاد بين نشاطات النوم ونشاطات الحياة، أو بين الرؤى والإدراكات، وكانت الأحلام والخيالات يتم إعطاؤها قيمة أكبر من تلك التى تُعطى للأفكار المعرفية. وخلال هذه الفترة من الوحدة والاتحاد، كان الإنسان يعيش فى الطبيعة، وكان الخيال البصرى هو الطريق الذى ارتبط بواسطته الإنسان بالعالم. ومع نمو اللغة وأنظمة الكتابة التى تسجلها، أصبحت السيادة للتفكير المنطقى؛ فاللغة تنشط وتقوم بوظيفتها من خلال بطاقات وتسميات تسمح للإنسان أن يفصل نفسه عن الخبرة ويقوم بتحليلها، كما أنها أيضا تقوم بفصل الإنسان عن الطبيعة. ومن خلال هذه التغيرات جاء ميلاد الحضارة والقانون والنظام وارتقاء الإنسان والأنساق الفلسفية والأخلاقية ونمو الرياضيات والعلوم. ومع زيادة المعرفة ووسائل الاتصال بدأ الإنسان يعيش الأدوار الاجتماعية عالية التخصص، ومن ثم زاد لديه الحس بالانفصال والاغتراب عن الطبيعة إلى أقصى حد.

خلال هذه الفترة التاريخية الطويلة اكتشف بعض البشر الأساليب والتقنيات التى ساعدتهم على إعادة الاتحاد مع عالمهم الطبيعى. وكان هؤلاء الناس هم السحرة فى القبائل البدائية، وفلاسفة الحضارة الهلينستية ورهبانها، والكيميائيون والقديسون فى العصور الوسطى، والمتصوفون، والفنانون الروحانيون فى كل العصور. لقد استخدموا جميعا بعض الأساليب التى صممت بعناية من أجل خلق حالة داخلية يتم فيها تدفق القوى الخيالية البصرية، وهذه الحالة كانت تعطيهم القدرة على التأثير فى العالم الخارجى، وعلى الشفاء من الأمراض والعلل البدنية والنفسية، وعلى الاتحاد مع المصادر العميقة للوجود(٦١).

هل يمكن النظر إلى ميخائيل فى «الزمن الآخر» كما لو كان يحيا حياته البدائية، حياته الأولى، حياته الواحدة، حياة ما قبل الزمن، حياة ما قبل السقوط، حياة التحقق والإدراك الكامل والفهم الكلى والوعى الماندالى؟ أعتقد أن هذا صحيح إلى حد كبير. لكنه ليس كافيا كى يلم بكل أطراف القضية؛ فميخائيل يحيا فعلاً بشكل روحانى فنى تصوفى قدسىّ وسحرىّ طقسىّ أيضاً، لكنه يعيش أيضاً مأساة عصره

ومأساة وطنه ؛ إنه ليس منفصلا ولا متباعدا ولا مفارقا ولا منعزلا . إنه يعيش فى عمق أعماق الحياة ويرصد ثباتها وتحولها ، لكن فى عمق الرصد ، بل وبسبب عمق الرصد هذا يخلق عالمه الخاص ؛ عالم الحلم والخيال البصرى . ليست أحلام اليقظة فقط هى التى تطارد ميخائيل ، بل أحلام النوم أيضا ؛ إن الحلم كما يقول فولكس هو نوع من التفكير ، ومن اللغة الطبيعية ، وهو نوع من الدراما . ومن ثم فله بنيته الداخلية المحكمة ؛ ورموز الحلم هى عناصر بنائية دلالية فى البنية القواعدية للغة الحلم(٦٢) . وفى الحلم كما يقول فان ديرليوف يختفى العنصر الأساسى فى الشعور اليقظ ؛ أى التوتر بين الذات والموضوع . وتنظيم الأحداث فى الحلم ـ عند مقارنتها بالشعور اليقظ ـ يقع بمعزل عن التركيب المنطقى ؛ فالحلم تركيبة مهوشة ، وتنتظم صوره وفقا لنزوات الحالمين ورغباتهم ومخاوفهم ؛ والحلم أسطورى الطابع ، لا يعرف الماضى أو المستقبل(٦٣) . إن تكنيك الحلم هو أحد المفاتيح الأساسية لفهم «الزمن الآخر» : فالبنية الأساسية للرواية ، التى هى بنية مراوغة مخاتلة ، سريعة التحول ، غريبة الانتقالات متسللة وهاربة وزئبقية ؛ هى بنية حلمية ، فى لغة حلمية ؛ فليست هناك فواصل حادة فى الرواية بين الحقيقة والوهم ، والواقع والخيال إلا فى تلك الأجزاء الوثائقية التى يذكرها الكاتب على هيئة رسائل ومقتطفات من الصحف ؛ أما الحلم ، البنية المهوّشة اللا منطقية التى تخفى المنطق الصارم والدلالة العميقة وراء تهويمات ظاهرة فهى جاثمة فى الرواية ، وهى أحد أبوابها الرئيسية . يقول إدوار الخراط عن ميخائيل : **«وكأنه مفصول ، يرى نفسه لا يملك من أمره شيئا ، بل مضى يقرر الوقائع والحقائق ، كأنه يصف آخر ، آخرين ، ويحكى عن حكاية النداء الذى لا يلبث أن يناديه ، والحلم الذى يتردد عليه دون أن يطرق الباب ، كأنه أليف ، وهو ضارى العينين ، والجزء الأقل من خطفة بينه وبين التردى فى هوة الانطلاق والغمر الذى لا عقل فيه ولا قانون»** (ص ٢١) . ويقول ميخائيل **«هل أتذكر الحلم المراود المتكرر القديم أننى فى بيتها الذى سوف يصبح من الآن بيتنا ؟ أم هو حلم داخل الحلم ؟ غرفتها ، فى بيتها ، على شاطىء بحر غير موجود ، أصعد إليها السلم واثقا وعارفا ، كما لا يحدث لى إلا نادراً . أعرف مَسّ الخشب الذى هو عنصر الحلم النبوءة ، ونفح أنفاسها تحت تشابيك الشجر القديم الدفىء . أمشى ، ليس لقدمى وقع ، على السجاد فى الممر الطويل الضيق . أعرف هذا الممر الحميم ، وأعرف الغرفة الأخرى التى لم أدخلها بعد ، فى جوف الحلم . أعرف كيف تضع ملابسها وكيف تغطى سريرها ، أعرف الدولاب الخشبى الداكن اللون قليلا المقفل على أشيائها الصغيرة ، وأعرفها مستريحة ، راقدة مستندة بذراع واحدة على الفراش فى ثياب النوم ، تنظر إلىّ نظرة فيها فهم وتذكر وحزن وانتظار ، والستارة الرقيقة تهدىء من نور الزجاج فى الخارج ، وتشيعه فى شفافية مائية ثابتة الوقع ، أعرف الراحة الوحيدة والنهائية فى هذا الحلم داخل الحلم ، وأعرف أنه حلم نبوءة وغرابة . وشيش موجٍ هادىء يذوب على سِيف بحرٍ غير موجود»** (ص ١٥٦) .

إن أحلام ميخائيل تشبه ذكرياته ، لأن أحلامه تقوم من خلال ذكرياته . وذكريات ميخائيل وأحلامه تتميز بالتدفق والسيولة والتفجر ، وكذلك التداخل والتقاطع والتنافذ ، وهى أيضاً ذات طابع إيهامى وتهويمى مختلط ، إن الأشياء تأتى لميخائيل ويخلقها بخياله البصرى فى ضوء متسلل تفقد فيه الأشياء أصواتها حتى الخفوت ، ويكون الضوء مع الصوت مع الرائحة مع الشكل كلها ذات خصائص خاصة هى خصائص الحلم . هناك نوع من الأحلام الليلية نحلم فيه بجزء من أنفسنا ، ولكننا فى الوقت نفسه نعرف بجزءٍ آخر أننا نحلم ، ويستمر الحلم ، ونعرف أنه حلم حقيقى وليس حلم يقظة أو تهويم ، ومن ثم نكون هنا فى حالة معرفة بأننا داخل الحلم وخارجه أيضا . وهذا النوع من الأحلام له دوره المهم جدا فى الرؤ يا الحقيقية(٦٤) . إن هذا النوع من الأحلام يكون أكثر قابلية للتذكر وأشد قربا من عملية الإبداع والخيال الشعرى مثلما كان الأمر فى إبداع كولريدج لقصيدته كوبلاخان مثلا(٦٥) . إنه الحلم داخل الحلم الذى عبر عنه ميخائيل ، والذى قامت تجربته إلى حد كبير على أساسه ؛ إنه الحلم القريب من المجاز ؛ فالمجاز يشتمل على التوتر ، التوتر بين معنيين متناقضين ظاهريا ؛ لكنه يشتمل أيضاً على التوتر بين الجزء الذى فى أنفسنا ، والذى يَخْبُر ويدرك التعارض على أنه وحدة ، خفية أو غامضة من ناحية ، وكذلك الجزء الذى يظل قادراً على تذوق الثنائية والتعارض بين المعنيين وادراكهما من ناحية أخرى. وبدون الإدراك الأول يكون المجاز لغة لا معنى لها ، وبدون الإدراك الثانى (المعنى الثانى) لا يكون المجاز لغة على الإطلاق(٦٦) . لقد كان إدراك ميخائيل لرامة فيه قدر كبير من المجاز أيضاً ، فقد كان حضورها غيابا وكان غيابها حضورا ، مثلها مثل الحلم الذى لا يجىء إلا مع الغياب عن الوعى والعالم ، ولكنه بالنسبة لصاحبه أكثر حقيقةً من كل مكوّنات العالم : **«وكانت غوايتها له ، فى أرض ليله ، من خلف كتاباتٍ منحوتةِ الظلال ، عابرة ، لا يكاد يمسكها بيديه ، كانت ترده وتمضى وتعود ، على غير انتظار ، من غير ميعاد ، وكأنّ حضورها مقيم لا يُرى ولا حدود له . وكان فقدانها ، فى غمرة حبه ، يذهب معه بشمس الليل ، ويجفف قلبه . شمس العيون زهرةً ليلية صلبة ، حادة الأطراف ، باقية ، لا تنقضى»** (ص ١٣٣) .

من الحالات المرتبطة بالحلم تلك الخبرة التى لا يكون الأفراد على وعى كامل بحدوثها ؛ تلك الحالة التى تحدث فى غسق الوعى أو فى حالة الخَدَر ، فى الحد الفاصل بين النوم واليقظة فى منطقة ماقبل الغياب مباشرة ، أو مابعده مباشرة ؛ ويسمى علماء النفس هذه الحالة باسم Hypnogogic الخدر عندما تحدث سابقة على النوم مباشرة ، ويسمونها Hypnopompic عندما تحدث عقب الاستيقاظ من النوم مباشرة أى قبل أن يصبح فى حالة كاملة من اليقظة . والصور التهويمية فى هذه الحالة تميل إلى أن تكون شديدة القوة ، تفصيلية ، وتقع فيما وراء قبضة التحكم الواعى . تكون هذه الخبرات شديدة الحيوية بحيث تبدو واقعية ، ولا يدرك الأفراد فى حالات كثيرة أن هذه الصور إنما هى صور داخلية(٦٧) . وميخائيل فى «الزمن الآخر» **«فى اهتزاز سُدُف الوعى المعتم ، يأتيه وجهها المعشوق الصامت ، وحده فى كل هذه الحيوات المنقضية ينحنى عليه ، ويسقط حوله شعرُها الطويل الأسود الذى عرفه فى ليلة القمر فى أسوان ، بعبقه الحار ، أعشابٌ بحرية مبلولة وساخنة من الشمس ، وهو مفتوح العينين ، يحس مَسّه الغنِىّ على وجهه وعلى عينيه ، ويشربُ له ؛ ويختفى كأنه لم يوجد أبداً ، الوحيد الذى كان له وجود»** (ص ١١٤) . وهو يقول لنفسه : **«ما كان أغرب ذلك الخطو الأول نحو ذلك الزمن»** .

«وقال : عندما أتحدث عنها الآن ، تبدو الأمور قاطعة الضوء ،

واضحة الأحجام والحدود . ليس فى ذلك شىء من الحقيقة . فى مجرى الأيام والليالى المختلط الأمواج ، حيث ليس هناك إلا شبه ضوء ، وأجزاء مضطربة ومقطوعة الشكل . الضوء لا يأتى إلا فى الحلم» (ص ٤٤) . إنها نفس الخصائص التى عبر عنها كثيرا ؛ حدة الأشكال وكمال الأحجام وسطوع الضوء وانقطاع الضجيج ، كل ذلك فى الحلم ؛ أما خارج الحلم فيوجد الواقع الاختلاط الضجيج شبه الضوء ؛ حالة عرفها ميخائيل جيداً لأنها وسيلته الكبرى للمعرفة ؛ حالة خبرها جيدا وعبر عنها بأشكال عديدة ، لكنها واحدة «وأدخلُ فى أدغال الأحلام الوَجِيّة الوابلة بالغَدَق يحوّلها الصباح إلى صحارى من القحط المصوّح فى حبة قلبى» (ص ٥١) .

إن الأحلام لها قوة شفائية ، وهى طاقة إبداعية ، وهى وسيلة من وسائل الوجود واستمراره . وهى لغة إنسانية خاصة مثلها مثل لغة الكلام ، ودلالاتها الرمزية لا نهائية ، لكن جذورها كامنة فى الواقع . وعندما يقول ميخائيل لرامة بأشكال مختلفة «أنتِ خارج الزمن» (ص ٣١٣) فإنه يلخص فى جملة بسيطة إيمانه وعقيدته بهذا الحلم الخالد ، الحلم الذى هو خارج الزمن ، بلا زمن .

شكل الأداء ـ شكل التصور :

التصورات الخاصة السابقة التى عرضنا لها والمتعلقة بانصهار الأساطير وطبيعة الأحلام والطقوس والطقوس المضادة والرموز والسعى نحو الأكثر أصالة والأكثر اكتمالا ، كلها فرضت نفسها على طبيعة الأداء الفنى فى الرواية ؛ إنها نص مفتوح على الأنواع الفنية الأخرى ، وطريقة البناء الفنى ليست مألوفة أو شائعة ؛ إنها تمتاح من التراث العالمى وتضيف إليه .

حين يستلهم إدوار الخراط الأساطير القديمة ويخلق أسطورته الخاصة فإنه يستعين «بكثافة الوحدات السردية التى تصف العالم الأسطورى ، وكذلك فورية تتابع الأفعال وتلاصق الوظائف وإثارة الخيال والمظهر اللا محدد للأسطورة»[٦٨] .

يستخدم إدوار الخراط وسيلة سينمائية أساسية هى وسيلة المونتاج ، هذا إلى جانب وسائل فرعية أخرى تشتمل على أدوات تنظيمية مثل «المنظر المضاعف» و«اللقطات البطيئة» و«الاختفاء التدريجى» و«الصور عن قرب» و«المنظر الشامل» و«الارتداد»[٦٩] . وكلها خصائص واضحة فى تكنيك تيار الوعى فى الرواية الحديثة ، وتيار الوعى هنا «لا يجرى فى السياق الزمنى المتواضع عليه ، بل إن له سياقا زمنيا لا يعترف بانقضاء الزمن ، أو بأن هناك فى المستقبل زمنا لم يحدث بعد ، بل لا يعرف هذا السياق أصلا ، وإنما الزمن عنده لحظة متجددة أبداً»[٧٠] .

حينما يتحدث «ريتشارد إيلمان» عن الخصائص المميزة لأعمال جيمس جويس وبخاصة «يوليسيس» و«يقظة فينيجان» ، فإنه يشير مؤكداً إلى اعتماد جويس فى بنائه لأعماله على المونولوج الداخلى ، والمقابلة بين الواقع والأسطورة واستخدام اللغة الشعرية ، وتأكيد أهمية الذاكرة والخبرات الماضية والزمن الذى تتم استعادته ، والتجريب الواضح فى اللغة على مستوى الحرف والكلمة والجملة[٧١] . هذه الخصائص موجودة أيضاً فى نص إدوار الخراط . فالعلاقات الجديدة الناشئة بين الكلمات والأشياء والكلمات والكلمات تنبنى بالطبع فى السياق المجازى للكلام الذى يُقرّب لغة النص من لغة الأنواع الشعرية ويبتعد بها عن لغة الأنواع السردية[٧٢] . فهذا النص يرفض ما يمكن أن نسميه بالنقاء النوعى ويعمل ضده[٧٣] . وطريقة بناء النص تلعب فيه حركة الاسترجاع المضاعفة عدة مرات دوراً مركزياً ، وهكذا تخلق حركة المُضاعفة التى يسترجع فيها كل استرجاع استرجاعاً آخر ، صورةً لذاكرة تركيبية تعطى لنفسها الحرية فى القص والسرد[٧٤] .

يقول كاسيرر إنه قد لوحظ كثيرا أن الرابطة الذهنية بين اللغة والأسطورة هى المجاز[٧٥] . والنص الذى تطرحه رواية «الزمن الآخر» خارجٌ بكليته من عمق هذه العلاقة الخاصة بين اللغة والأسطورة . يتكون النص فى كل باب من «الزمن الآخر» ومن ثم فى الرواية كلها من سبع مكونات على الأقل أمكن لنا رصدها : التذكر الصامت الاجترارى التهويمى ، التذكر الحوارى ، الأساطير المستدعاة ملتحمة بجسد الواقع ، الأحلام والأحلام داخل الأحلام ، التمائم الحروفية أو الرقيات أو التعاويذ الصوتية أو مقاطع الإصاتة ، الوثائق الشخصية كالرسائل وغير الشخصية كقصاصات الصحف ، وصف الأماكن والأشياء والمواقف . وفى كل باب من الأبواب يبدو ميخائيل كما لو كان يُعمِّد رامة ويعيدها ويستعيدها مستخدماً الأفعال الرمزية والكلمات السحرية ، الأساطير والأحلام ، الحروف والأصوات .

يستعين إدوار الخراط بالفروق المرهفة بين لغة ما قبل الكلام (التفكير ـ التذكر ـ الأحلام) ولغة مابعد الكلام (الصوت ـ الحرف ـ الفعل) ولغة الصمت أيضا فى إيصال تصوراته . ومن المهم أن نلاحظ أن العلاقة بين «قال» و «قالت» ، بين القول ، والقول من ميخائيل وحده ، أو منه تجاه رامة ، ليست كلها علاقات متآنية فى منظور الزمن ، فقد تكون «قال» التى يقولها هو تقع الآن وتحدث الآن (فى الحاضر) فى حين هو يتذكر ما كانت تقوله له (فى الماضى) . والتذكر الذى يتم الآن لأشياء قد وقعت فى الماضى هو تكنيك يجمع بين الادراك بوصفه عملية نفسية تثير التذكر ومفجرةً له ، والماضى كمادة للتذكر ومُنْجِم له ومفجرة للإدراك فى الحاضر أيضا ، وهذا لا يمنع بالطبع من أن تكون «قال» ـ «قالت» الحوارية قد حدثت كلها فى الماضى أو لم تحدث حتى الآن على الإطلاق ، أوهما معا يطمحان ـ من خلاله ـ إلى الحدوث فى المستقبل ، أو أن أحدهما (قال ـ قالت) تحدث فى الماضى أو الحاضر أو المستقبل (قال لها فيما بعد) ، ويمكن أن يكون هذا المستقبل هو مستقبل الماضى ومن ثم فهو ماضٍ أيضاً ؛ إنه تكنيك شديد التعقيد مراوغ وزئبقىّ كما قلنا ، ويحتاج من القارىء إلى قدر كبير من اليقظة والتنبه والتركيز ؛ فإيقاع الكلام واستمراريته وتدفقه ثم صمته وسكونه وانقطاعه وعلامات الاستفهام والتعجب والتشكيل ، كلها أمور ذات أهمية بالغة فى حسن تلقى هذا النص ، ومن ثم فالعلاقة بين القارىء والنص ليست علاقة سهلة وإن كان يمكن أن تكون كذلك .

يستخدم الكاتب التنصيص والتضمين ، ونلمح نصوصا واستشهادات من عديد من الكتاب والمفكرين من أماكن مختلفة من العالم ؛ فنجد دستويفسكى مع شكسبير مع باسكال مع فريد الدين العطار مع ابن عربى مع غيرهم ذائبين فى مياه النص المتجددة دائما .

تتجمع فى النص صور الحلم مع صور الذاكرة مع صور الخيال مع حقائق الإدراك وهلوسة التهويم ، صور الاستدعاء مع صور التحديق وأمنيات الحياة والموت والحب والهذيان ، ومن ثم يتراوح أسلوب الرواية بين لغةٍ غارقة فى الشعر ولغةٍ تقترب من لغة الحياة اليومية الدارجة (لكنها ليست عامية بالقطع) ولغةٍ قاموسية شديدة الصرامة والتحديد . والصراع الكبير بين هذه المستويات الثلاثة للّغة ، الصراع الحقيقى الحاد النافذ المتأجج ، يدور هناك ، فى عالم الباطن حيث تتوهج الذكريات وتنجرف الأفكار وتحترق وتومض الأحلام وتتأجج الرموز ، حيث يكون الماضى حاضراً والحاضر ماضياً والغياب مثولاً والمثول غياباً فى منظورٍ زمنىّ معكوس ومضاعَف ومنفتح .

ويتراوح أسلوب إدوار الخراط ما بين السيطرة التامة على اللغة والإلغاء التام لهذه السيطرة ، وأحيانا ما تختلط السيطرة بعدم السيطرة ، حيث تتداخل مشاهد حُلمية مهوشة مع مقاطع تجريبيةٍ صوتيةٍ إصاتةً تنُحت فيها كلمات ذات خصائص صوتية متقاربة لنقل حالة معينة يريدها ، ولإكساب اللغة مصاحبات موسيقية إضافية مع مصاحباتها الصوتية وقيمها التشكيلية ، ومن ثم تفيد هذه المقاطع الصوتية فى نقل حالات معينة . فهو يستخدم حرف الحاء مثلا (ص ٢٨١) للتعبير عن حالة الحلم والاحتدام والحرارة واللهيب المستعر والأحلام المذبوحة ، فى حين يستخدِم حرف الجيم لإحداث الضجيج أو الإيحاء به ، الضجيج والفوضى التى يحاول حماية نفسه منها من خلال إسقاط حاجز الصوت أو وضعه بينه وبينها ، حيث الضوضاء الهائلة التى يريد الهرب منها الممتزجة بالصَهْد والقعقعة بلا طحن وحركة التاريخ الملىء بمظاهر الانكسار ؛ فى حين يكون حرف الغين فى نهاية الرواية معبرا عن الغصة والاختناق والغرغرة ، الحالة المصاحبة لاقتراب الغرق ، أوزيريس فى الأساطير المصرية الذى هو الإلّه الغريق وتانتالوس فى الأساطير الإغريقية الذى يظل فى عطش دائم مدى الحياة . إن حركة الحرف الموسيقية هى حركة دالةٌ يجب النظر فيما قبلها وما بعدها لفهم الدلالة الكامنة فيها ، إنها تأتى ضرورة تعبيرية وانفعالية ، أحيانا تفيد فى نقل حالة معينة وأحيانا توحى بمحاولة من قِبَل ميخائيل لفرضِ حراسةٍ مشددة حول منطقة معينة من الوعى (أو اللاوعى إذا شئنا) يهمه أن يحيطها بسياج كى لا تظهر لأنها وثيقة الاتصال بآلام حادة ومأساة متجددة . وهى منطقة من العمل تحتاج إلى جهد خاص وطريقة أكثر عمقا من التحليل .

أخيراً فإنه من المهم أن نميز داخل الخطاب الممثل فى هذه الرواية بين زمن القصة story time الذى هو كما يقول أوزوالد دكرو وتزفيتان تودوروف زمن الحكاية أو الزمن المحكى أو الزمن الخاص بعالم خاص ينبعث أو يستثار ، وزمن الكتابة writing time أو زمن القص وهو الزمن المرتبط بعملية السرد والحكى الحاضر داخل النص لكنه الأقل تمثيلا[٧٦] . فى «الزمن الآخر» يكون زمن القصة هو اللازمن نفسه ، هو بداية التاريخ ، أو هو زمن بلا بداية وإن كانت له نهاية ، ثم هو أيضاً زمن الحلم وزمن الأساطير المنصهرة ، هو زمن خاص بالمكان لكنه ليس محدودا ولا محدداً ، الزمن المحكىّ هنا هو زمن أساطير الخصوبة/التجدد/الحياة ، لكنه ليس زمن القصة الوحيد ؛ فهناك معه وبجانبه الزمن الخاص بعلاقة ميخائيل ورامة ؛ هذا الزمن بالمقياس الكرونولوجى محدود ؛ لكنه فى ضوء المقياس الأسطورى ومقياس زمن الحلم غير محدود ، أما زمن الكتابة فهو زمن قريب لا يبعد كثيرا ؛ إنه كما أشار الكاتب فى نهاية روايته يقع فيما بين ٩ أكتوبر ١٩٨٣ و٣ أغسطس ١٩٨٤ ، وهو زمن محدود بالنسبة إلى زمن القصة ، لكن الدرس الذى قد نخرج به من « الزمن الآخر » هو أن الارتباط المهم لا يتمثل فيما بين السنوات المتغيرة لكنه يكمن فى قلب الوقائع والحقائق الخالدة .

الهوامش

(١) C. L. Strauss, **The Structural Study of Myth, In: The Structuralists: from Marx to Levi Strauss**, ed: R & M. De George, Anchor Books, New York: 1972. p. 209.

(٢) ك . ك راثفين ، الأسطورة ، ترجمة جعفر صادق الخليلى ، منشورات عويدات (بيروت ــ باريس) ، ١٩٨١ ، ص ٣٣ .

(٣) محمد عبد الحى ، الأسطورة الإغريقية فى الشعر العربى المعاصر ، القاهرة : دار النهضة المصرية ، ١٩٧٧ ، ص ٨٧ .

(٤) كلود ليفى شتراوس ، مقالات فى الإناسة ، اختارها ونقلها إلى العربية د. حسن قبيسى ، بيروت : دار التنوير ، ١٩٨٣ ، ص ٤٧ .

(٥) توماس بلفنش ، عصر الأساطير ، ترجمة : رشدى السيسى ، القاهرة : النهضة العربية ، ١٩٦٦ ، ص ١١ .

(٦) جى روتشر ، الأسس المثالية والرمزية للفعل الاجتماعى ، تعريب د. مصطفى وندشلى ، مجلة « الباحث » اللبنانية حزيران ١٩٨٣ ، ص ٩٥ .

(٧) إرنست كاسيرر ، الدولة والأسطورة ، ترجمة د. أحمد حمدى محمود ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ص ٦٥ - ٦٦ .

(٨) من خلال د. عز الدين إسماعيل ، القصص الشعبى فى السودان ، دراسة فى فنية الحكاية ووظيفتها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : ١٩٧١ ، ص ١٨٦ .

(٩) أحمد شمس الدين الحجاجى ، صانع الأسطورة : الطيب صالح ، مجلة « ألف » ، العدد الثالث ، ربيع ١٩٨٣ ، من منشورات الجامعة الأمريكية بالقاهرة .

(١٠) صموئل هنرى هوك ، منعطف المخيلة البشرية ، بحث فى الأساطير ، ترجمة صبحى حديدى ، اللاذقية ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، ١٩٨٣ ، ص ٩ .

(١١) J. Campell, **Mythological Themes in Creative Literature and Art, In: Myths, Dreams. and Religion**,ed. by J. Campell. New York: Dutton 1970, p.p 138 — 141.

(١٢) C. L. Strauss, **Myth and Meaning**

(١٣) C. L. Strauss, **The Structural Study of Myth,** p. 210.

(١٤) لطفى الخورى ، المعجم الميثولوجى ، مجلة التراث الشعبى (العراقية) عدد ١١ ، ١٢ ، ص ٢١٣ - ٢٠٤ .

(١٥) مرجريت مرى ، ص ٢٦٠ من خلال د. أحمد شمس الدين الحجاجى ، الأسطورة فى المسرح المصرى ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٤ ، ص ٧٤ .

(١٦) A. W. Shorter, **The Egyptian Gods**, London: Routledge & Kegan Paul, 1993, p 130.

(١٧) إدوار الخراط ، رامة والتنين ، بيروت ، المؤسسة العربية ، ١٩٨٠ ، ص ٩٦ .

(١٨) معجم الأعلام فى الأساطير اليونانية والرومانية ، ترجمة أمين سلامة ، القاهرة : دار الفكر العربى ، ١٩٥٥ ، ص ١٩٥ - ١٩٦ وكذلك د . عبد الحميد يونس ، معجم الفولكلور ، بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٨٣ ، ص ١٢٤ .

(١٩) محمد عبد المعيد خان ، الأساطير والخرافات عند العرب ، بيروت ص ١٢٩ - ١٣٠ .

(٢٠) جيمس فريزر ، أدونيس أوتموز ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٢ ، بخاصة الفصل الرابع .

(٢١) قاموس الكتاب المقدس ، بيروت : منشورات مكتبة المشعل ، ١٩٨١ ، ص ٣٦٢ .

(٢٢) James Orr et al (eds) **International Standard Bible Ency— clopedia,** Vol. IV, Peardmens, 1974.

(٢٣) جيمس هنرى برستيد ، فجر الضمير ، ترجمة سليم حسن وآخرين ، القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٧٧ ، ص ١١٦ .

(٢٤) جيمس فريزر ، أدونيس أو تموز ، ص ١١٨ .

(٢٥) رؤيا يوحنا اللاهوتى ، الإسكندرية : كنيسة مارجرجس باسبورتنج ، ١٩٧٣ ص ٦٩ .

(٢٦) هـ . أ . أيرنسايد ، نبوة أشعيا ، تفسير سفر أشعيا ، تعريب ، س . ف . باز ، بدون تاريخ ، ٦ ، ١ : ٧ .

(٢٧) هـ . أ. أيرنسايد ، نبوة حزقيال ، تفسير موجز لسفر حزقيال ، تعريب س. ف. باز ، الأردن ، الزرقاء ؛ دار الحياة ، بدون تاريخ ، ١ ، ١ : ٣ .

(٢٨) C. G. Jung, **Symbols of Transformation, In: Oedipus, Myth and Drama,** ed: by M Kallich et al, New York: The Odyssey Press 1968.

(٢٩) يرد ذلك فى أكثر من موضع من « رامة والتنين » وكذلك « الزمن الآخر » .

(٣٠) معجم الأعلام فى الأساطير اليونانية والرومانية ، ص ٢٤٨ - ٢٤٩ .

(٣١) S. Frued, Dostoevsky and Parracide, In: **Oedipus, Myth and Drama,** p. 308.

(٣٢) O. Rank, **Birth of Hero**, ch. I.

(٣٣) عبد العزيز صالح ، الشرق الأدنى القديم ، الجزء الأول ، القاهرة : الأنجلو ، ١٩٨٢ ، ص ٣٤٧ .

(٣٥) صموئيل هنرى هوك ، المرجع السابق ، مواضع متفرقة .

(٣٦) بيير مونتيه ، الحياة اليومية فى مصر فى عهد الرعامسة ، ترجمة عزيز مرقس منصور ، القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٥ ، ص ٣٧٢ - ٣٧٦ ، وهناك رأى مشابه لذلك أورده إيفار ليستر فى كتابه « الماضى الحى » الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١ ، ص ٦٨ وكذلك هنرى برستيد فى « فجر الضمير » ، ص ١٢٨ .

(٣٧) بيير مونتيه ، المرجع السابق ، ص ٣٧٦ .

(٣٨) C. G. Jung, **Systems of Transformation,** p. 272.

(٣٩) إدوار الخراط ، خواطر حول ميخائيل ودون كيشوت : تساوق : إبداع ، أكتوبر ١٩٨٥ .

(٤٠) Quoted through J. Campell, 1970, p. 165.

وقد أخذ ألدوس هكسلى مصطلح أبواب الإدراك doors of perception من وليم بليك وجعله عنواناً لأحد كتبه .

(٤١) سامى خشبة ، رامة والتنين ، فصول ، ١٩٨١ ، المجلد الأول ، العدد الثانى ، ص ٢٦٥ .

(٤٢) E. Cassirer, **Language and Myth,** New York: Dover, 1946, pp. 45 — 50.

(٤٣) Through J. S. Levine, **Originality and Repetition in Finnegans Wake and Ulysses,** PMLA, 1979, Vol 94, No 1.

(٤٤) إدوار الخراط ، خواطر حول ميخائيل ودون كيشوت : تساوق ، إبداع ، أكتوبر ١٩٨٥ .

(٤٥) إدوار الخراط ، مفهومى للرواية ، قدمت إلى ملتقى الرواية العربية الذى عقد فى فاس بالعرب ، ديسمبر ١٩٧٩ ، ص ٣٠٦ ، والآداب البيروتية . العدد ٢ - ٣ ، شباط ــ آذار ، ١٩٨٠ ، ص ١٠٥ .

(٤٦) C. S. Jung, Psychology and Literature In : **The Creative Process,** ed. by B. Ghiselin, New York: The New Amer. Libr. , 1952, pp. 208 — 210.

(٤٧) ماهر شفيق فريد ، رواية عظيمة ، الثقافة ، مايو ١٩٨١ ، ص ٩٤ .

(٤٨) English, H & English A. C. , A Comprehensive Dictionary of **Psychological and Psychoanalytical Terms,** New York: Longman, 1958, p. 303.

(٤٩) Samuels, M. & Samuels, N. **Seeing With the Mind's Eye, The History, Techniques and Uses of Visualization,** New York: Random House Inc. , 1982, 301.

(٥٠) E. Wood, **Zen Dictionary,** London: Pelican, p. 93.

(٥١) Samuels & Samuels, p. 93.

(٥٢) Samuels & Samuels, pp. 83 — 93.

(٥٣) C. G. Jung, **Psychological Types**, London: Kegan Paul, 1933. p. 509.

(٥٤) R. Arnkeim, **Inverted Perspective In Art**, Leonardo 1972, 5, pp. 125 — 135.

(٥٥) M. Westcott, **Toward A Comprehensive Psychology of Intuition**, New York: Holt 1958.p.8.

(٥٦) **إدوار الخراط** ، ندوة برنامج مع النقاد ، ١٣ فبراير ١٩٨٠ ، نشر محدود على الآلة الكاتبة .

(٥٧) **بدر الديب** ، الزمن الآخر والوعى الفيزيقى للوجود ، إبداع ، أغسطس ١٩٨٥ ص ١٠ .

(٥٨) C. L. Strauss, **The Structural Study of Myth**, p.193.

(٥٩) J. S. Levine, 1979, p. 107.

(٦٠) Samuels & Samuels, p. 5.

(٦١) Samuels & Samuels, p. 11 — 12.

(٦٢) D. Faulkes, **A Grammar of Dreams**, New York: The Harvester Press, 1978, p. 14.

(٦٣) **فريدريش فون ديرلاين** ، الحكاية الخرافية ، ترجمة د. نبيلة إبراهيم ، بيروت : دار القلم ، ١٩٧٥ ، ص ٩٨ .

(٦٤) O. Parfield, Dream, Myth, and Philosophical Double Vision, In : **Myths, Dreams and Religion**, 1970, p. 222.

(٦٥) S. T. Coleridge, Prefatory Note to Kubla Khan, In: **The Creative Process**, 1952, pp. 84 — 85 .

(٦٦) Parfield, p. 223.

(٦٧) Samuls & Samuels, p. 47.

(٦٨) **قاسم مقداد** ، هندسة المعنى فى السرد الأسطورى الملحمى جلجامش ، دمشق : دار السؤال ، ١٩٨٤ ، ص ٧٩ .

(٦٩) **روبرت همفرى** ، تيار الوعى فى الرواية الحديثة ، ترجمة د. محمود الربيعى ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٥ ، ص ٧١ - ٧٢ .

(٧٠) **إدوار الخراط** ، مفهومى للرواية ، ص ٣٠٨ .

(٧١) R. Ellmann, **James Joyce**, New York: Oxford University Press 1959, pp. 308 — 313 .

(٧٢) **فخرى صالح** ، رامة والتنين : تشريح العشق ، مجلة المهد الأردنية ، العدد الخامس السنة الثانية شتاء ١٩٨٥ ، ص ٥٠ .

(٧٣) **سيزا قاسم** ، بويطيقا العمل المفتوح ، فصول ، ١٩٨٤ ، المجلد الرابع ، العدد الثانى .

(٧٤) **فخرى صالح** ، رامة والتنين : تشريح العشق ، ص ٤٧ .

(٧٥) E.Cassierer, **Language and Myth**, p. 184.

(٧٦) O. Ducrot & T. Todorov, **Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language**, Trans. by C. Parter, Oxford: Blackwell Reference, 1979, p. 319.

بلاغة الاستحالة

"بيضة الديك" بين استحداث الشكل ومنطق البتر السردى

بشير القمرى

١ - مدخل : الرواية المغربية ، قطيعة أم استمرار ؟

لنعترف منذ البداية : إن الحديث عن الرواية المغربية لم يعد فى الوقت الراهن حديثاً سهلاً وطيّعاً ؛ ذلك أن هذا الجنس الأدبى وهو يترسخ تدريجياً تقاليد أدبية ـ إبداعية عندنا ، وكتابة تنتظم ضمن متواليات متقاطعة من الخطابات ، وتسهم فى مساءلة الواقع (بدورها ؟) ومحاورة الذات والآخر والمجتمع والسياسة والتاريخ ، قد أصبح ـ هذا الجنس الأدبى يحيط نفسه بسيرورة من القضايا والأسئلة المركّبة التى ما فتئت تخصب وتتناسل فى فوران لا ينضب ولا يتوقف . وبقدر ما يبدو أن التقاليد الروائية تترسخ تزداد المسألة النقدية حولها وحول « الرواية المغربية » ـ إشكالاً وإشكالية بعدد المقاربات الممكنة فى الوصف والتفسير والتأويل ، ويزداد الإشكال ـ ومعه الإشكالية ، ضراوة عندما تنتصب مفارقة صعوبة التوفيق بين مسألة التكوّن ـ الذى كان مشروعه متردداً فى البداية من حيث النشأة والتطور ـ ومسألة « حداثة الشكل » التى تفترض وجود التراكم والتجارب المتكاملة ، كما تفترض توافر علائق الروائى بالذهنى والثقافى والاجتماعى والسياسى ، وتفترض ـ فوق هذا وذاك ـ وجود منطق قطائعى يمس حقيقة تجاذب مركز الصدارة وطبيعته بين هذه الرواية وما سبقها من تقاليد نثرية وشعرية بخاصة عندما نسلّم مع الأستاذ أحمد اليابورى بأن هذه التقاليد كانت بالفعل تعرف « صراعاً تكونياً » أساسه التحوّل الذى حدث على مستوى البنى الذهنية التى انتقلت من تغليب سلطة النثر على الشعر ، وتقريب « النثرية » من « التعبير » عن الذات والمجتمع بوصفها شرطا أساسيا وحيويا لا ستقطاب عناصر القص والسرد[1] التى اتخذت فى بداية التأسيس الأول شكل « القصة القصيرة » أو « المقالة القصصية » ؛ غير أن الانتصار الجزئى الذى عرفته القصة أولاً ثم الرواية بعدها لا يمنع من القول باشتداد تعقد المسألة الروائية بحكم ما ارتبطت به من تخريجات ومواقف نقدية أصبح بعضها الآن ينسحب ـ كالقول بحداثة العمر والتجريب (إبراهيم الخطيب) ، وهيمنة السير ذاتية (إدريس الناقورى) والبعض الآخر يتجذر ويزداد انفتاحاً من باب جدلية ما يعرفه كل تاريخ أدبى حديث معاصر . من شأن هذه الملامح والسمات أن تطرح سؤالاً مركزياً هو : هل عرفت الرواية العربية سابقاً ـ وتعرف حالياً ـ تحولات تكوينية محسوسة يندغم ضمنها ما له علاقة بالتجارب الروائية « الكلاسيّة » والتجارب « الحديثة » فى الآن نفسه ؟

يبدو لأول وهلة أننا إزاء خطين متقاطعين داخل المشروع الروائى بالمغرب ، وهما : تحقيق انزياح بالنسبة للنصوص التى ظهرت منذ ما يقرب من عقدٍ ونصفٍ من الزمان ، ووفاء نصوص أخرى سابقة ولاحقة ـ لا يهم ـ للنماذج المقولبة نفسها ؛ ومن ثم قد نستطيع افتراض وجود مظهر للتمزق الذى تحدث عنه (رولان بارت) بصدد الرواية الفرنسية منذ (فلوبير)[2] على أساس مراعاة شروط اللغة والأسلوب والكتابة ، والقول بتوافر «شروط الانتصار» داخل كتابة الرواية المغربية ، وهما المظهران اللذان يسمان جانب التطور المورفولوجى داخلها ، بخاصة عندما نراعى سيرورة الانتقال من الشعر إلى القصة إلى الرواية ، ومن المناظرة والمقالة داخل الأدب النثرى : كيف سنتعامل مع هذه «التحولات» وهذا «التمزق» وهذا «الانتصار» ؟ هل سنسلّم إجرائياً (وتجاوزاً) بوجود قطيعة انطلاقاً من

نصوص (العروى) و (المدينى) و (شغموم) و (التازى) و (ربيع) أم أنه ـ كما يقول (ر. بارت) نفسه ـ «يجب ألا يخدعنا لا التنوع ولا الحركة ، فالأمر يتعلّق جيداً بكتابة وحيدة»[٣] ، ومن ثم لا تتعدى النصوص الأخيرة ـ بخاصة عند (شغموم) و (التازى) و (ربيع) ـ المستوى «التزييني»[٤] ؟

إن المدخل السليم للإجابة عن إشكال القطيعة والاستمرار داخل التجربة الروائية بالمغرب هو أن نؤمن ـ بهدف الحديث عن «التمزق» و«الانتصار» ـ بأنها كتابة بورجوازية تعرف بدورها «إشكالية الشكل»[٥] ، ومن خلال ذلك قد نقارب كل المشروع الروائى بما فى ذلك (بيضة الديك) التى من شأنها أن تقدم تشخيصاً مقنعاً لأوالية التحول والثبات ، والتغير والعتاقة ، كما تقدم الدليل على اختيار كتابة تصبح ـ نتيجة التجريب ـ بمثابة عزلة أو سجن عندما ينطلق الأمر بمعادلة الوعى بهذه الكتابة المقرونة بالمحافظة والاستحداث فى الآن نفسه .

٢ - بنية الحكى فى (بيضة الديك) :

شكلياً : يعتمد النص نسقاً فنياً تراتبياً يجمع بين التركيب المتداخل على مستوى البناء ، والقص المشترك الذى تمارسه الشخصيات فى حق بعضها البعض على مستوى السّرد . وتبدو قصة (رحال) فى هذا النسق نواة أو بؤرة ينفتح بها النص (ص ٦) ، لتتلوها بعد ذلك قصة (الحاجة) (ص ٢٠/٣١) ، فقصة (عمر) . بعدها (ص ٣٤/ص ٣٨) ، وقصة (غنو) صديقة (رحال) (ص ٤٠/٤٥) قبل أن تنتصب قصة (كنزة) صديقة (عمر) (ص ٤٨/٥١) ، ثم تعود بعدها جميعاً قصة (رحال) إلى التجلّى (ص ٥٤/٦٤) ، وقصته عن حديقة «الكاتب» بعد ذلك (ص ٦٦/٧١) ، ثم تأتى فى النهاية قصة سارد (بيضة الديك) عن جيجى (= غنو) وعن صديق (رحال) «الكاتب» (ص ٧٤/٨١) ، إلا أن هذه المتوالية من القصص الثمان المتقطعة فضائياً ينبغى ألا تنسينا بعض الخصائص المورفولوجية ، وهى تسطر أواليتها بمراوحة بين قصة وأخرى أحياناً عندما يتعلّق الأمر بالتنويع السردى وتوظيفه لخدمة استراتيجيات أخرى كالتوليف مثلاً ؛ ومن ذلك ما تقدمه قصة (عمر) من علاقة وظيفية فى إدراك فعالية السارد الذى ينظم سيمفونية الانتقال من قصة إلى أخرى عن طريق مؤشرات علائقية تعين على تقريب الشقة والتمفصل والاندغام والتوليد دفعة واحدة :

> « أنا من مراكش ، اغتصبت فتاة وفررت بنفسى من هناك . كانت تحبنى ، ولكن أباها كان شريراً . لقد جنت على تلك الحادثة . اجتزت مباراة للالتحاق بالجمارك . نجحت فى الامتحان ، ولكن عندما وقعت الحادثة اضطررت للاختفاء . إن طريق النساء هى طريق الشر . تفو عليهن ! وبعدها جئت إلى الدار البيضاء ودخلت السجن والتقيت فيما بعد بهذه الشارفة الهارفة » (ص ١٣) .

وقد جاءت هذه «الخلاصة» مندغمة داخل قصة (رحال) التى تدشن تركيب (بيضة الديك) منذ الاستهلال ، وتغلقه عندما يعود السّارد إلى الحكى على لسان (رحال) فى شكل اعتراف معاكس لما بدأت به قصته ، وإن اختلفت النبرة بين المفتَتح والمختتَم من صيغة «الحوار الداخلى» التى تشبه أسلوب «اليوميات» إلى صيغة التساؤل والتنكر والاستهزاء والدخول فى سجالية مع مظاهر أخرى تحولت من هيمنة الفردى ـ الذاتى إلى الجماعى ـ الموضوعى (ص ٦٥) . وتقترب من هذه المراوحة تقنية تضمين حكاية شجار (رحال) و(عمر) ـ ص ٩/ص ١٠ ـ داخل قصة (الحاجة) ، وفيها نحسّ أن ما كان سرداً مسنداً إلى (الماضى القريب) للرواية قد أصبح «خلاصة» ويتخذ لبوس « وجهة نظر إيديولوجية » :

> كّلنا تكبر أمخاخنا أحياناً وتصغر فى أحيان أخرى وما وقع تلك الليلة مع (رحال) كاف ليبرهن على أن مخه أكبر من مخى . تلك الليلة صغر مخّى حتى أصبح فى حجم حبّة خردل ، وكبر مخّه حتى أصبح فى حجم جبل . **قلت له مراراً أن يصعد إلى السطح وأن يلقى بمتاع ذلك الشاب إلى الخارج ، ولكنه أصر على ألا يفعل ذلك** . . . الخ (ص ٢٨) .

ومن قبيل ذلك أيضاً تضمين نفس الحكاية من قِبل (عمر) وهو يسرد قصته (ص ٣٥) حيث نقرأ : «هذا ما وقع لها من ذلك الشاب اللطيف طيب القلب (رحال) . لو كنت قد اتبعت رأيها لكنت قد قتلته أو قتلنى» ، وكلها تؤول إلى القصة ـ النواة التى يكتسب فيها الحدث دافعيته مسنداً إلى زمن الرواية عامة ، ومرتبطاً بنبرة الوصف الضمنى للحظة الشجار (ص ١٠) ، ونفس المظهر تحكم إليه قصة (غنو) عن (رحال) ـ ٤٠/٤٥ ـ وصديقة (عمر) يوم التقى بها هذا الأخير (ص ٤٠) ؛ وإذا كان هذا كله يمثل نوعاً من التناص الداخلى الذى يفرخه منطق النص ، فإنه إلى جانب ذلك يقوم بوظيفة دلالية تضاف إلى الوظيفة التركيبية ، وذلك عندما نشدّد على «الأيديولوجى» وعلى الوعى المتباين لدى الشخصيات عندما يتعلق الأمر بالإبانة عن الرؤية للعالم وإصدار أحكام القيمة (محاكمة الشخصيات بعضها بعضاً كما هو الشأن بالنسبة لـ (غنو) وهى تمجّد «فحولة» (رحال) (ص ٤٢) .

وتضاف إلى هذا «التشكيل» المعمارى خاصية تركيبية أخرى أكثر استحكاماً فى تنظيم مروحة الزمن الروائى العام من حيث نوتته وتنويعاتها فى السّرد ، ويتجلى ذلك بوضوح عندما نفكّك سنن هذا الزمن فى قصة (الحاجة) التى تنتسب «عرفياً» إلى «حاضر الرواية» ، ولكنها تجمع دفعة واحدة بين الاستذكار عندما تروى طفولتها مسندة إلى الماضى البعيد (ص ٢٠/ص ٢١) ، ثم تروى بعد ذلك مراهقتها واكتمالها ودخولها «عالم الغواية» (ص ٢٢/ص ٢٤) ـ الذى هو جزء من حاضر الرواية أيضاً ـ وتروى ثالثة نتفاً فى أحاديثها مع أمها وهى تطالبها بأن يكون لها بيت (ص ٢٥) ، وحديث أمها مع (السّى العربى) (ص ٢٧) : - «آه كم أتمنى لو أنجب منك ولداً يابواكتاف .

ـ وماذا تفعلين به ؟ ماذا سوف يأكل ؟ يكفى أن أعيل أبناء تلك الكحلاء» ، وتمزج ذلك بقصتها مع (عمر) التى هى بدورها جزء لا يتجزأ من حاضر (بيضة الديك) أيضاً :

- يجب أن تنجب لى ولداً أو ولدين من هؤلاء الفتيات اللواتى يرتدن البيت . دعنى أتكفل بالأمر .

قال عمر :

- أنت تريدين أن تدخلينى السجن . أنا لا أطيق أن أنجب ابن حرام» . ص (٢٨)

٣ - بنية الشكل : ثنائية الخديعة والإيقاع :

تتخذ (بيضة الديك) لبوس حكاية شعبية عتيقة عندما تعنون لوحاتها المتتابعة ــ والمتقطعة فى الآن نفسه ــ بعناوين مستقلة على غرار ما نجده فى (ألف ليلة وليلة) و (سيف بن ذى يزن) أو مجموع السير المتداولة فى الأوساط المجتمعية التقليدية . ويبدو ذلك واضحاً عندما تقترن كل لوحة بخلاصة أو موجز «أخلاقى» يهدف إلى استخلاص العبرة . وإذا كانت اللوحات الثمان تتناص مستقلة فإنها فى النهاية تصوغ معنى حكمياً قابلاً لأن يصير أطروحة مركزية تكلّل المغزى وقصدية اختيار موضوعه الرجل/المرأة . ومن شأن هذه الوتيرة أن تكشف عن قصدية اختيار العنوان كحمولة أيديولوجية ومعرفية عندما نقرنها ــ القصدية ــ بسيرورة النص : إن التفسير الذى تضعه (اليهودية) لهذه البيضة ــ بوصفها استعارة ــ كافٍ لأن يتحكم فى تخريج المرسلة ؛ فبقدر ما تكشف استعارة (بيضة الديك) عن استحالة التحقق والقول بالغرابة والإعجاز والتندّر والتحدى ، بقدر ما تقنن لعبة الصّدفة فى الحصول والرغبة وتعوق المقصد لدى اليهودية التى تتعرض للإفلاس وتكتشف أن «البيضتين كانتا فاسدتين . توفى الكتكوتان فى المهد . بدأت مضايقات السلطة لى ، ورجال الضريبة وسماسرة النهر العكر بدأوا يخوضون ماءه ، لكنى عرفت كيف أتخلص من كل هذه المضايقات فيما بعد . نجوت بنفسى وبعت البار الذى أغلق نهائياً الآن» (ص ٢٣) . وإذا كانت الصدفة (كحمولة موظفة فى الترميز) قد ساقت ما ساقت لليهودية من صعود وانهيار وصعود بعدهما (= الحصول على العمارتين) يتخلله انهيار دائم ــ من حيث (السقوط فى جحيم «الرذيلة» (!؟) ــ فإنها قد يمكن تعميمها ، وجعلها قانوناً منظِّماً ومنطقياً عاماً يتحكم فى توضيب السرد الروائى فى (بيضة الديك) إجمالاً ، وفى جعل هذا السرد يخضع لنية المؤلف وليس السّارد فحسب ، وذلك فى الربط بين كل زوجين اثنين من شخصيات الرواية مادام أنها تشترك فى عدة مواصفات تجعلها بدورها تمتلك (بيضة ديك) ــ أى الصدفة والاستحالة والتحقق فى الآن نفسه ــ وهى تلتقى بشريكها ، فتصاب بالخيبة أو تنجح فى الائتلاف زمناً أو يتعذر اتصالها وتواصلها أو تقع ــ أكثر من هذا وذاك ــ ضحية «أخلاقيتها» (كما هو الشأن بين (جيجى) وصديق (رحال) فى نهاية النص) ، أو أن هذه «البيضة» قد تفقس ويصير لها شأن (قصة الرجل مع ابنته مضمّنة فى المقام والسياق نفسيهما) ، ومن بين هذه المواصفات كون أغلب الشخصيات يتحكم فيها دافع الفرار بالإضافة إلى قانون الصدفة :

« . . . مزقت نتيجة الطرد المدرسية ، وفررت من البيت . وعندما وجدت عملاً لدى الصيدلية عدت إليه . شىء قليل خير من لا شىء . لكنى فررت من البيت مرة أخرى» (من قصة (رحال) قبل أن يتصل ب (غنو)) . ص (٨)

« . . ذات يوم وقعت فى يد مسلم . لا يشبه (السى العربى) فى شىء . فرّ من بيتهم ، وفررت من بيتنا» (من قصة اليهودية قبل أن تتصل بـ (عمر)). ص (٢١)

« . . . وهل هناك شيطان أكثر من امرأة ؟ فهى التى تطردك من مراكش» (من قصة (عمر) قبل أن يتصل باليهودية) . ص (٣٢)

«لكنه فرّ إلى مكان معين ولم يتزوجنى . . .» (من قصة صديقة (عمر) وهى تتحدث عنه) . ص (٤٨)

لا يمكن أن يتم تفسير هذه البنية الشكلية وفهمها إلا على ضوء ربط حافز الفرار ــ مقروناً بقانون الصدفة وحتى تولّد وتشغّل استعارة (البيضة) ــ بحافز الصراع والتناقض (التقابل) بين «الذكر» و«الأنثى» ــ من منظورية محاورة رواية (زفزاف) هاته مع الحكاية الشعبية ــ بوصفها حمولة أيديولوجية ثانية قائمة فى تجاويف الخطاب المحايث على غرار الحكاية الشعبية عندما تقوم هيكليتها على ثنائية الخديعة والإيقاع ، ويتضح ذلك عندما نتصور (حسب النص) أن أم السّارد الفرعى (رحال) قد أوقعت بأبيه وجعلته برغم فقره يلد «أربعة إخوة لا يذهبون إلى المدرسة لأنه لا يستطيع أن يدفع عنهم» (ص ٨) ، وأن أب (عمر) يقول : «لأن الله نسيهن [النساء] من رحمته» (ص ٣٤) عندما يُسأل : لماذا سميت النساء نساء ؟ ، وفى هذا تعميم تندرج ضمنه حتى النساء اللواتى عرفهن أب (عمر) ، ومنهن أمه مادام هذا الأب يمثل بؤرة وعى شعبى بحكم التجربة والعمر ، ثم عندما نعلم أن (غنو) أوقعت بـ (رحال) واليهودية أوقعت بـ (عمر) كما أوقعت به قبل ذلك (كنزة) فتاة مراكش المراهقة ، ويكتمل هذا البعد عندما تقيم لهذا الإيقاع ــ حسب منظوره فى الحكاية الشعبية أساساً ، أو بعض الكتابات المتداولة كـ (الروض العاطر) ــ تدرجاً من التضمينات التى يحيل عليها الخطاب المحايث فى النص ، وهو التدرّج الذى يبدأ خافتاً ثم يقوى مصعّداً منذ البدايات الأولى ، ويباشر تناميه بتشخيص التقابل بين «الذكر» و «الأنثى» انطلاقاً من قصة اليهودية ــ مثلاً «التى وجدت ما أرادت» (ص ١٩) ، والتى من أجلها ترك (السّى العربى) «زوجته وأطفاله» (ص ٢٦) ، ومن خلال هذه القصة يعلن (عمر) عن المبدأ الجوهرى فى سلسلة (بيضة الديك) وهو مبدأ المرأة تساوى الخديعة عندما يصرّح : «إن أحابيلكن كثيرة» (ص ٢٦) ، ويقترن بذلك أيضاً قول اليهودية : «كلنا فاسدات ، وقيل فينا إن النساء ضِلعة عوجاء هذا صحيح . لأننا ناقصات عقل ودين» (ص ٢٩) ، وبذلك تدشن منطقاً جدالياً داخليا حاكماً للمبدأ الجوهرى المشار إليه ، فيتدخل المؤلف لصياغة «باب النساء» (ص ٣٣) ، وهذا ضرب من ضروب التناص من حيث الشكل الروائى ، وإلغاء الحدود بين سارد النص ومؤلف الرواية إلى جانب التناص مع الحكاية الشعبية ، ويأتى «باب النساء» مترتباً عن هذا المنطق ذاته حين يقول (عمر) : «لولا تلك الحمقاء الصغيرة لما كنت قد غادرت درب الطوارق فى مراكش» (ص ٣٤) ، أما عندما يتساءل (عمر) : «هل هناك شيطان أكثر من المرأة ؟» (ص ٣٥) فإن تساءله يتخذ صفة رَدّ Réplique على تساؤل آخر : «هل تعتقد أن الحاجة شيطان ؟» (ص ٢٦) الذى لهج به (رحال) ، خاصة وأن (عمر) يضيف قائلاً : «فهى التى تطردك من مراكش ، وهى التى تستطيع أن تضمن الحياة كلها فى الدار البيضاء ، وتقف حاجزاً فى وجه البوليس . حتى الشيطان لا يستطيع أن يقف فى وجه هؤلاء . لكنها هى تستطيع ذلك» (ص ٣٥) . ومن هنا يتأكد لدينا أن مقولة النساء تتخذ صفة خطاب أيديولوجى محايث يوازى الخطاب الروائى ويغلّفه ويغذيه ويؤطره ليسهم بدوره فى صياغة الأطروحة المركزية لنص (بيضة الديك) على أساس أن هذا الخطاب يبدأ فى الشق الثانى من اتخاذ نبرة أكثر وضوحاً عندما يتم الإعلان عن «المرأة» (منذ (ص ٣٥) بوصفها شيئاً لا يقل «خطورة» عن «النار والبحر ورجال المخزن» (الصفحة نفسها) ، والقول إن كل «النساء يتشابهن» (ص ٣٦) مقابل «كل النساء يختلفن

عن بعضهن» (ص ٣٨) ؛ وكلها تأتي في صيغة ردود وأخذ ورد كتومين . ولا غرو أن المؤلف يسهم في صياغة ذلك ، ويبث وعيه بالمرأة في قنوات وعي الشخصيات كـ (جيجي) التي تقول : «والدي لم يخلص لأمي . تركنا وذهب يعيش مع راقصة في درب (ميلا) . من يدفع الكراء ؟ ومن يدفع نفقات البيت على أطفال زغب الحواصل لا ماء ولا شجر ؟» (ص ٤٠) ، ونظير أبيها المتحدث عنه ـ من منظور المرأة ـ (السّي العربي) الذي ترك أبناءه من أجل أم اليهودية ، وكلها تنويعات أيديولوجيّة تقود إلى بؤرة الأطروحة المركزية لنص (بيضة الديك) الذي يريد إقناعنا (إقناع القارىء ـ المتقبل) بأن هناك «نوعاً من النساء والرجال» (ص ٤١) يمكن التعاطف معهم مع إعطائنا (إعطاء القارىء ـ المتقبل) حق المفاضلة واختيار «النموذج» الذي يمكن أن يحتذى .

هل تقدم (بيضة الديك) بهذا ضرباً من «التلقين» و«التهذيب» و«التعليم» و«المعرفة» كما تقول (جوليا كريستفا)(٦) ، أم أنها فقط «حاملة لتعاليم وتطمع إلى البرهنة عن حقيقة ما» ؟(٧)

عندما نقابل بين مفتتح قصة (كنزة) صديقة (عمر) ـ ص (٤٨) ـ وما آلت إليه بعد اتصالها به تقول : **«لقد علّمني الشيء الكثير في الحياة . لم أكن أعرف حتى المدينة التي ولدتُ فيها . هو الذي أخذني إلى كثير من الأماكن في الضواحي . ذهبنا مرة إلى أسفي ، وتمتعنا بالخضرة والأشجار ، وسبحنا في المسبح هناك . . . وعمر كان فحلا وزوين في كل شيء ، والكلمة إذا قالها فعلها ، ولذلك أحببته»** (ص ٤٩) . ومن شأن هذا التسليم أن يجعل (كنزة) تتماهى مع (جيجي) وهي تحكم على (رحال) وتجعلهما تنتظمان داخل أفق أيديولوجي واحد أساسه الاعتراف بسلطة «الرجل» وتميزه مطلقاً ، كأن الأمر يتعلّق بأطروحة سلفية متخفية في ثنايا النص من باب «الرجال قوامون على النساء» . إلا أن هاجس التمزق النفسي لدى (دحّو) يقلب الموازين ، فيردنا إلى بؤرة الحكي التي تنمّط وتؤدلج (بيضة الديك) وأطروحتها العامة : قوة الرجل المموّهة وأمثولة القدوة مقابل ضعف المرأة في النص التي تقابلها بدورها «قوة» يعلنها (دَحو) الذي تغيرت «أحواله بعد أن تعرف على ذلك الأوروبي في حديقة السندباد» (ص ٥٥) فيقول : «من الآن فصاعداً لن أعيش إلا معهم مادامت ليست لنا قدرة على النساء» (الصفحة نفسها) ، ويقترب منه في هذه الصيرورة الرؤ يوية صديق (رحال) الكاتب وإن كان : «لا يكره النساء ، ولكنه يكره الرجال الذين جعلوا من النساء دمى ، ووضعوا على قريباتهم القيود في حين استباحوا لأنفسهم نساء الآخرين» (ص ٦٢) برغم أن هذا الصديق عندما يجامع (جيجي) ويتعرض لحالة تأنيب ضمير يقع دون «قوة» المرأة التي تتفوق عليه في تصور العلاقة بين المرأة والرجل :

«ـ لا تعتقد نفسك يبدو أنكم أنتم الكتاب تجعلون من الحبة قبة» .

«ـ الأمر ليس كذلك ، ولكني لم أتعود على أمر مثل هذا»

«ـ لا تهتم كثيراً ، لأن (رحال) سوف يضحك منك ، وأنا ماذا أفعل في ذلك الملهى ؟

إننا لسنا متزوجين . إني أحبه وهو يحبني ولكننا سوف نفترق ذات يوم . من يدري ؟

«ـ إنكما تأخذان الحياة ببساطة إذن . أنا لم أتعوّد على هذا» ص (٧٤)

«ـ هل تريد العودة مرة أخرى إلى ذلك الموضوع ؟ ما رأيت رجلاً مثلك يبكته ضميره بهذا الشكل : بل الرجال الذين عرفتهم يشعرون ببطولة خارقة عندما ينامون مع امرأة . لو لم أكن أعرفك لقلت إنك شاذ جنسياً»

«ـ ما كل الرجال يتشابهون» ص (٧٨)

لا يمكن تحديد جميع عناصر هذه المتوالية المتدرجة في إدراك وظيفة تضمين الخطاب «المعرفي» حول الرجل والمرأة (الذكر vs المرأة) إلا على ضوء ما آلت إليه (جيجي) ـ على غرار (كنزة) ـ عندما تدرجت في الوعي القائم ـ «مجرد تابعة لرحال ولا تفقه شيئاً مما يقول» (ص ٥٨) ـ إلى ذات «حكيمة» تصير بدورها غير مفهومة من قبل الصديق الكاتب(!؟) وهو يعترف لها : «لا أفهم شيئاً» (ص٧٨) ، فترد عليه (جيجي) : «طبعاً لأن رأسك عامرة بأفكار الكتب» (الصفحة نفسها) ، وكان (رحال) قد قال عنها فيما سلف : «كانت (جيجي) تقترب دائماً من أفكاري» (ص ٦٨) مدشناً بذلك سيرورة التحوّل في شخصيتها حتى قبل أن تستقل عنه بأفكارها ، إلى جانب أنه يدشن بدوره مسار الأطروحة المركزية ، ومنها قوله بالموقف من النساء : «تعرف أن لي موقفاً من النساء ، لكنه لا يشبه موقفك» (ص ٨٠) ، ومن خلال هذه السمات قد نراهن على تماهٍ بين السّارد ـ ورحال أحياناً ـ والمؤلف (أو على الأقل وجود تقارب) ، وهم يتناوبون تطعيم بؤرة الحكي وبؤرة الأطروحة ، ويزداد هذا الافتراض رجحاناً إذا ما نحن أقدمنا على استغلال بعض المؤشرات التي تجعل السارد و(رحال) ظلين يعيدان إنتاج أيديولوجيا المؤلف وأيديولوجيته الفنية ، ومن ذلك الاشتراك في قراءة (سوناتا كروتزر) (ص ٦/ص ٨٠) ، ومؤشر «التعليق» المثبت في أسفل صفحة (٥١) حيث لا نملك سوى القول بتناص السارد المؤلف «م . ز : احلمي طول عمرك ، والله لن تشوفي (عمر) في حياتك ياخوينتزة . ما أنت بالأولى ولا بالأخيرة . ما كل امرأة تتزوج من تحب ، وما كل رجل يتزوج من يحب» . وهو التعليق ـ الشاهد والمفتاح الذي يقوّي من شحنة التناص الأطروحوي في نبرة «الشهريارية vs الشهرزادية» التي تلحق بالأطروحة المركزية ، ويقرن هذا التعليق ـ الشاهد بؤرة السرد بالأطروحة وصنعة الكتابة الروائية لدى (زفزاف) في هذه الرواية المتميزة عن سابقاتها في تعدد القضايا والأسئلة التي تثيرها ، إن على مستوى الشكل والمضمون أو على مستوى الرؤ ية المكيفة وفق موضوعة الخديعة والإيقاع التي تقدم سنداً وجيهاً لأنا السارد المتكلمة ، وتحيل النص «نصا أيديولوجيا» كما تقول (ج . كريستفا)(٨) بوصف (بيضة الديك) نصّاً يقوم على «أيديولوجيا» المؤلف ويستولي على أيديولوجيات أخرى إضافية لتحقيق «حقيقته» .

٤ ـ بعض ملامح «الكرنفالية» وهيمنة «الإفقار» l'appauvrissement

على الرغم من أن نص (بيضة الديك) يتخذ نسقاً فنياً متخيلاً ،

ويحيل على « واقع » (واقعى) محدّد سلفاً ـ على غرار ما نجده فى (الأفعى والبحر) أو (قبور فى الماء) مثلاً ـ من حيث نمطية الشخوص والفضاءات ، برغم أنه يأتى متلبسّاً بمؤشرات ما هو حقيقى أحياناً[٩] ، فإنه ـ النص ـ يؤسّس لنفسه بلاغة كرنفالية داخل عوالمه ، ونحس من خلال ذلك أننا بإزاء « كون » روائى متقلّب لا يثبت على حال ، وقابل « لمضاعفات » لم تكن الشخصيات المنحوتة مرشحة له ولها ، ولأن « بساطة » المحكى وغياب الدافعية المقنعة بعمق الملحمية والصراع اللذين قد يقويان من شحنة الرؤى والمواقف والأوعاء ، وكون (بيضة الديك) تؤسس هذه البلاغة نسبياً هو ما يدفعنا إلى افتراض بعض ملامحها .

إن أول مكوّن فى مجال هذه الكرنفالية موضوعة « الصراع » بين الشخوص ولجوئها إلى قانون « القوة » لتصفية الحساب مع سيطرة رغبة « الانتقام » ، وتراجع ذلك إلى « الصلح » و« الاستسلام » ـ ومن ذلك شجار (رحال) مع (عمر) ـ ص ١٠/١١ ـ[١٠] ، وهى المنظومة التى يمكن أن تنسحب على جميع الشخصيات المتقابلة فى النص ، هذا إلى جانب استعداد هاته الشخصيات ذاتها للإيقاع ببعضها البعض عندما نقرن دوافع صراعها بالعالم المنهار والمنحط الذى تحيا فيه بوصفها كائنات « شيطانية » مسكونة ومتلبسة بالرذيلة والجريمة والمساومة والمقايضة بقيم ساقطة تتراجع لدى الجميع من أجل مكاسب ضيقة لا تتعدى لذة التنكيل بالآخر (اليهودية ـ مثلاً ـ وهى تريد طرد «رحال») ، ومن قبيل هذا الاستعداد إقبال اليهودية على تحبيب وظيفة المخبر لرحال (ص ١٥) إلى جانب اقتراحها عليه أن يعمل فى « أحد معامل البلاستيك فى عين السبع »(ص ١٦) قبل أن تجد له (جيجى) عملاً فى ملهى (ص ٨٦) : « سوف تشتغل نادلا . كل الجراسين أغنياء . لهم عمارات وسيارات . . . سوف تصبح مثلهم » ، وكلها مؤشرات تزكّى قابلية التحول الكرنفالى فى عالم موبوء يشبه فى تقاسيمه عالم الكرنفال بأشخاصه المقنّعين الغارقين فى السكر والعربدة والحلم والخديعة والرهان والارتشاء واختلاط المهن وقابلية تغييرها ، ويزداد هذا التصور إقناعاً عندما نلاحق سيرة اليهودية التى تمنّى (رحال) ـ كما تمنّيه (جيجى) ـ بامتلاك عمارات ، ونراها قد « ارتفعت » من الحضيض إلى الأوج ، وإن كانت ستظل سلوكياً مشدودة إلى سابق عصرها فى التوسط والغواية والدعارة بشكل سرى ، وهى التى فقدت كل علائقها الرحمية والسلالية مع الفئة التى تنتمى إليها اجتماعياً (ص ٢١/٢٢) . وتمثل اللوحة الثانية فى حد ذاتها [باب التى وجدت ما أرادت] مظهراً آخر من مظاهر هذه الكرنفالية عندما يحتد التناقص بين اليهودية والوكيل ، ويدخلان فى سجال حادّ يطبعه السب والشتم والقذف إلى حد تساويهما ، برغم المركز الاجتماعى و« القضائى » الذى يحتله الوكيل عرفياً . فمن خلال المشهد تتبدّى عناصر السقوط الكرنفالى من حيث دناءة المعجم اللّغوى المستعمل فى الشتائم [« أيتها اليهودية الجيفة ! إمّا بى وإلاّ بك » ! « أما أنت أيتها الكلبة ! »] ، ومن حيث دناءة السلوك ونذالة الشخصية وسفاهتها [كلّ ما تودّه موجود . هل تريد فتيات ؟ هل تريد أن تشرب ؟ لن تدفع شيئاً البارُبارك .] ومن حيث فضاءات الشجار و« الفضيحة » والسقوط « الأخلاقى » [« وذات يوم افتعل الكوميسير معركة فى البار . تمت إجراءات خاصة فأغلقوه مدة خمسة عشر يوماً] ، وهى الشجارات التى تدعم المنحى الكرنفالى فى (بيضة الديك) ، وبخاصة عندما نربطها بمنطق « التحوّل » و« انقلاب » الكوميسير كمسئول عن « الأمن » إلى شخص يهدّد « الأمن » ، حيث ينبغى أن يحافظ عليه مهيئاً بذلك صفقة الانتصار على اليهودية بالاشتراك مع مفتش الشغل ومفتش الضريبة (وينتظم هذا بدوره ضمن ثنائية الإيقاع والخديعة بالمفهوم الكرنفالى هذه المرة) ، وهم كلهم على ما هم عليه فى الخفاء (فى الحقيقة !) ، وعكس ما ينبغى أن يكونوا عليه علانية كمرابين ومحتالين ليسوا « أهلاً » للقيام بأدوارهم المسندة إليهم فى « الواقع » ، ويمكن لهذه المتوالية أن تزداد رسوخاً عندما تتم مقابلتها بالوحدة السردية التى يصف فيها السّارد مدينة الدار البيضاء قائلاً :

« . . . ورغم أنى أعرف فإننى أحاول ألا أعرف . لم أكن أجد ما أشترى به علبة سجائر ، أما اليوم فالأحوال تغيّرت ، وشىء رائع أن ينطلق الإنسان من الصّفر . أقصد من صفر رومانى إلى أرقام معيّنة من الفلوس ، وعلى كل حال فالدار البيضاء مدينة يمكن أن تعطيك الفرحة لكى تعيش ، عليك فقط أن تتنازل عن بعض الأشياء لا داعى لشرحها ، ولماذا لا نقولها ؟ يمكن للمرأة أن تقحب قليلاً ، أقصد حتى زوجتك أو أختك أو ابنتك ، ويمكنك أنت أيضاً أن تكشف عن أعضائك ، فهناك الشواذ الذين يرغبون فى فعل ذلك ، وعليك أيضاً أن تكذب قليلاً أو كثيراً وتنافق قليلاً أو كثيراً ، وأن تفعل هذا أو ذاك . باختصار أن تكيد إما لنفسك أو للآخرين ، وهذه هى الدار البيضاء ، وبدون ذلك لا تستطيع أن تعيش ، وأحياناً أتصوّر ما الذى يمكن أن يقوله أولئك الذين سوف يولدون ، وسوف يتجولون فى نفس الأزقة والشوارع التى تتجول فيها الآن »(ص ٦٠)

وبقدر ما يصوّغ هذا المقطعُ القرينةُ والعلامةُ متواليات نص (بيضة الديك) لتقوم بوظيفة تناص خارجى ـ داخلى مع الموضوعات الأساسية فى النص ، يؤشر إجمالاً على المظهر الكرنفالى العام الذى يغلّف الرواية بأكملها بفضاءاتها وشخوصها وحوافزها ، ويجعلها فى النهاية نداً للشارع حيث تنمو وتتشكّل الكائنات والجماعات وهى تشق طريقها فى الحياة ، وتتشبث بما يمكن أن يكون طوق نجاة فردى ؛ ولو أدى ذلك إلى مصادرة كل القيم « الأصيلة » عن طريق التعاليم التى يبثها صوت المؤلف ويدسها بين أصوات مخلوقاته الورقية التى تبدو أصلاً متعدّدة الأصوات وهى تحكى نص (بيضة الديك) بطريقة التناوب والتعاقب المتداخل فى آن واحد ، وتحاور فى العمق الأطروحة المركزية وصوت المؤلف . ولا نقصد بالمظهر الكرنفالى فى هذا المجال ما حدده (م . باختين) فى مظاهر « الاحتفال » و« الاستعراض » و« اللغات » ؛ وإنما نقصد « التحويل الذى يتم لهذا الكرنفال داخل الأدب »[١١] ، كتوظيف وتشغيل للاستهتار والضحك والسخرية والخديعة والإيقاع داخل (بيضة الديك) ، كما أننا لا نقصد جملة « القوانين والمحرمات والموانع »[١٢] وإنما « قلب النظام التراتبى ، وكل أشكال الخوف التى يأتى بها ـ [الكرنفال] ـ كالتمجيد والتقوى ،

ومراسيم السلوك ، أى كل ما يمليه الحيف الاجتماعى»[١٣] ، كما تجسّد ذلك رواية (زفزاف) ـ ومن يدرى ؟ ربما كل رواياته الأخرى وبخاصة الأفعى والبحر) و(قبور فى الماء) و(محاولة عيش) ـ عندما تلغى المسافات بين الشخوص وتعوضها بموقف كرنفالى خاص من حيث الاتصال الحرّ والحميم المألوف[١٤] ؛ ومن ذلك « تتويج اليهودية » صاحبة البار و« وسيدة الماخور » و« مالكة العمارات » برغم وضاعة أصولها الاجتماعية ـ وتعترف بذلك بنفسها فى الرواية قبل الاتصال بعمر ـ ثم « خلع » Detrônisation الـوكيل ومفتشى الضرائب والصحة كما بينا سابقاً .

تعدد اللغات فى (بيضة الديك) :

تحاور الرواية منذ استهلالها الأول معجما لغوياً وأسلوبياً مستحكماً يعارض فيه الكاتب أسلوب الاعترافات و/أو اليوميات (ص ٦) ويراوح فيه ـ بين مقطع وآخر ـ بين الاستمداد والاختلاف وفق تأثيرات ذاكرته الأدبية ، لكنه سرعان ما يحيد عن المونولوجية المطنبة التى تطبع الرواية التقليدية عادة ليقتحم مجال التوليف بين صفحتى الحوار الجاهز المقلوب والحوار الداخلى ؛ وهما ينقلبان من الأسلوب المباشر إلى الأسلوب غير المباشر من حيث التركيب syntaze من ذلك جملة : « سمعته يهذى ويشتم دين أمى . قال أيضاً إنه غداً صباحاً سوف يقتلنى » (ص ١٠) التى هى أصلا جملة حوار اتخذ مظهراً سردياً ؛ بدليل أنها ـ الجملة ـ احتفظت بمؤشر القول ونواتها فى اللغة الدارجة الشعبية [ويشتم دين أمى] . أما قول اليهودية « تعلمت أيضاً أنه لا يمكن الثقة بزبائن البارات . وأنهم يكذبون بالليل وينسون ذلك فى النهار . يكذبون من أجل الجسد فقط . من أجل رغبة عابرة أو متكرّرة ثم ينفضون أيديهم منك . ما أنت إلا امرأة كاذبة ، وهذا الكلام الذى تقولينه لى تستطعين قوله للآخرين . هذا غير صحيح كنت أكذب ، وكثيراً ما كنت أصدّق . . . » جملة مقطع ودليل علامة أخرى على « التهجين اللغوى l'hybridation linguistique»[١٥] الذى يتم أسلوبياً فى المجتمع عن طريق الجمع بين الحوار الداخلى والحوار ، والعودة إلى الأول مرة أخرى على وتيرة الاستعمال نفسها فى (بيضة الديك) الذى يتخذ صفة لغة أدبية مفصّحة كتقاليد فنية يستوعبها الجنس السّردى أصلاً بعد اكتساب القصة القصيرة والرواية صفة جنس أدبى متداول ومحدد المرفولوجيّة تصوّرياً مع التأكيد على أن التقلّبات داخل لغة القص الروائى وغيرها هى أصلاً تقنية واردة تدخل سلطة المؤلف فى القولية L'enonciation فى شكل مرواحة منظمة بين كل التقاليد والمكتسبات الممكنة كتابة وأسلوباً ولغة ؛ ومن ثم تتضح إمكانية محاورة عدة لغات و« أساليب » أدبية قائمة لما كانت قواعد الجنس الأدبى غير صافية ومرسومة فى حدود نهائية لأى كتابة .

وتتخذ هذه المحاورة اللغوية صفة حوارية أسلوبية لغوية شكلية ، كما تتخذ فى الوقت نفسه صفة محاورة أيديولوجية من حيث الملفوظ L'enonce (أو المقول) الذى يحيا ويعيش فى الأوساط الاجتماعية المتباينة داخل هرمية المجتمع فى صورة « عينات » أيديولوجية Les ideologemes (كريستيفا وباختين معاً) . ومن ذلك فى نص (بيضة) ما تقوله اليهودية وهى تتحدث عن زبائن البار ؛ وهو الموقف الذى يترتب عليه عدم « مصداقية » شخصية روائية مثل اليهودية فى وعيها الشعبى العام ونبرة أعترافها ـ فحكم كرنفاليتها كما أوضحنا ذلك قليلاً ـ بالصدق والكذب قوليّاً ؛ أما حمولة الرغبة العابرة والمتكررة والجسد فإنها بارزة التقاسيم فى محاورتها للخطابات السّائدة حول « المراة » بوصفها كائناً غير « معترف به » فى المجتمعات التقليدية والإقطاعية ـ ذلك مجتمع خلفية « بيضة الديك » وإن كان موزعاً بين « الأصالة » و« المعاصرة » ثقافيا ـ وما فيها من إنقاص واحتقار لها .

وجملة [«ولو استعنت بشكنة من العسكر» ـ ص ١١] تحولت فى نبرتها الدارجة [«وَاخَا تْجيبى طاشْيا ذْيَال العَسكر»] التى تحمل فى سمتها الدخيل الفرنسى [« طاشيا = Detactement »] ونظير ذلك قولها « هل أجلب لك بصلة (الصفحة نفسها) الذى يعادل « نجيبْلك شى بصلة » ، وأيضاً « نارى فعلتها » (ص ٣٤) التى تعادل « نـارى دَرْيتها » ، ومثلها : « شفت الشى الذى أتمنّى أن أشوفه » (ص ٤٠) و« زوين فى كل شىء » و« الكلمة إذا قالها فعلها » (ص ٤٩) و« هى سبب هذه الطّلية » (ص ٥١) ، وكلها تحتفظ فى بناها ـ إلى جانب التحول من الدارجة إلى الفصيحة ـ بنبرات أيديولوجية واضحة القنوات والأصول المرجعية ـ كعينات أيديولوجية ـ من حيث تجذّرها فى الأوساط الشعبية التى تقول بالنموذج الأول (ص ١١) المذكور فى حالة « التحدى » و« المواجهة » ، وتقول بالنموذج الثانى (ص ١١ أيضا) عندما يسقط المرء صريعاً بعد جدبة أو غيبوبة إثر مرأى الدّماء فى الأعياد والحفلات الدينية والمواسم وزيارة الأضرحة ، أما الثالث (ص ٣٧) فهو كناية عن التهويل ، والرابع والخامس والسادس (ص ٤٠/٤١) تتفصح ولكنها تحتفظ بنبرة اللغة الشعبية الدارجة لتعكس نبرات التأسّى وتميز التجربة إلى جانب الخجل [زوين فى كل شىء] مظهراً للرزانة والإشارة بلطف إلى « الجماع » عند تجاذب أطراف الحديث بين اثنين أو أكثر فى حالة حميمية ، أما النموذج السابع (ص ٥١) فحكم قيمة يوجز ملمح الفحولة الذى سبق أن أصدرته (جيجى) فى حق (رحال) ـ (ص ٤٠) ـ مع إضافة حكم قيمة الشهامة والسماحة والتقدير والتميز والامتثال والصلابة والعناد (ص ٤٩) ، وتعكس عبارة « هى سبب الطلية » فوق ذلك مرجعاً معرفياً يقترب من أطروحة النص من حيث قيمة النساء وعدم الثقة فيهن . وهناك مستويات أخرى تظلّ مشدودة إلى نبرتها الأصلية ولا تتفصّح كمثيلاتها السابقة قصد التبليغ والتواصل الضمنى قصدياً عن ونحو أيديولوجيا الشخصيات المختلفة من نماذج قائمة فى الواقع الذى يغترف منه (زفزاف) .

وليس هذا المظهر اللغوى المتعدّد وحده الذى يقوم فى نص (بيضة الديك) ، وإنما يكشف النص عن محاورة من صنف ثانٍ هو محاورة الأوساط الشعبية كما هى فى أوعائها ـ جمع وعى ـ النيئة والقائمة والممكنة والمستحيلة ، وبهذا تنتقل رواية (زفزاف) من درجة استيحاء ومعارضة المعاجم اللغوية كما هى ـ وهذا تعدّد لغوى أسلوبى ـ إلى معارضة الأيديولوجيات المتصارعة فى الواقع المجتمعى ـ وهذا تعدد لغوى أدْلُوجى ـ وهو الصنف الذى يبدأ فى التمظهر منذ مستهل النصّ ، حين يعلن السارد على لسان (رحال) أنه « وُلِدَ برزقه » (ص ٦) ، وهى الجملة ـ العينة الأيديولوجية l ideologème التى تتسكّع فى عدة مقاطع من النص[١٦] على أساس أن تعتبر هذه العينة الأيديولوجية بؤرة يمكن أن تهتدى بها القراءة الموجهة إلى معرفة تحويلات الأقوال والنصوص التى يمكن أن يختزل إليها النص الأصلى كله ، والعودة بهذه العينة الأيديولوجية إلى ما هو خارج أدبى ـ تاريخياً

ومعرفياً واجتماعياً ــ وخارج نصّى . ويمكن القول بأن جملة « كل واحد يولد برزقه » ــ برغم اختلافها تركيبياً داخل النص ــ تعكس نبرة « إلقاء الحبل على الغارب » أو « التواكلية » (أو كما تقول العامة عندنا فى المغرب « بِ خِيرْ ») التى تزكّى انتصاب المظهر الكرنفالى (مرة أخرى) والذى يقوم على الصدفة و « التحول » مع الإيمان بالمكتوب ، هذا إذا لم ندخل فى مساجلة مع الآية القرآنية « وقد فضلنا بعضكم على بعض فى الرزق » كما تؤول عند العامة وبنوع من تحصيل الحاصل ، وتبرز إلى جانب هذه النبرة نبرة محاورة أيديولوجيا الأوساط الشعبية ممن لا تزال مترسخة لديها أحاسيس ورغبات تمجيد القوة كما يجسّدها « المخزن » (ص ٨)[١٧] « ورجل الشرطة » (ص ٨)[١٨] ، وتقابلها من حيث الدلالة الوظيفية مستويات أخرى من الوعى القائم لدى هذه الأوساط التى نجد فى حوزة (عمر) بقية منه : « فأنا شخصياً لا أثق برجال السلطة . إنهم يمكرون مثل الثعالب » (ص ٨٤) . وهكذا نستطيع التمييز بين درجتين أيديولوجيتين فى حوارية (بيضة الديك) للأيديولوجيا الشعبية : الأولى وفيها تتم المحاورة من قبل المؤلف (ومعه السّارد) مع الحدّ الأدنى من هذه الأيديولوجيا ، والثانية وفيها تطفو نبرة هذه المحاورة وتحاول الولوج إلى مجال أكثر تعقيداً كقوله : « وكم من ابن حرام أصبح رجلا مهماً فى الدولة اليوم . أصبح منهم حتى الوزراء . أليس كل واحد يزداد فى هذه الحياة برزقه » (ص ٢٧) : وتلتقى هذه المحاورة وأحيانا مع العجينة الأطروحوية حول مقولة « المرأة » ــ مثلاً ــ ليلتحما فى بؤرة تعدّد الخطاب ، ومن ذلك قول (عمر) : « إن طريق النساء هى طريق الشر . تفو عليهن » (ص ١٣) بعد أن اهتدى إلى « رزقه » مع « الشارفة الهارفة » (العجوز الشمطاء) على غرار ما يقول (رحال) : « قرأت عن تولستوى أن زوجته حاولت أن تسيطر عليه . تفو ! يخ ! » (ص ٨٠) ، وهى الجملة العينة الأيديولوجية الثانية التى تجعل (بيضة الديك) معارضة تدعيم ومؤازرة ــ من باب التناص القصدى ــ لرواية (تولستوى) وهى تطرح قضية المرأة ، وتتخذها أطروحة مركزية تريد أن تقدم عدة نساء ونماذج رجال يتعرضون لما تعرض له (تولستوى) نفسه ، وذلك ضرب من ضروب التناص الموضوعاتى الذى يغلّف عدة تجارب روائية فى الشرق والغرب .

٦ - خلاصة واستنتاجات :

تقوم (بيضة الديك) على أساس التوليف بين الشكل القصصى التقليدى واستحداث شكل روائى يستلهم بنية الحكاية الشعبية ، ولعل الإتيان بسلسلة من اللوحات المعنونة باسم « باب » كاف للبرهنة على قصدية هذا التحوّل التكوينى الذى يقدم عليه (زفزاف) شريطة أن يتم قلب هذه العنونات بدورها إلى أصلها الدارج لتبيّن الحوارية Dialogisme والاقتباس l'intercalation ، والارتداد بها ــ العنونات ــ إلى صيغتها التركيبية العتيقة الأولى ؛ مثل « هَذَا بَابْ اللّى فْتَحْ الله عْلِيْه » كناية عن النزعة « الشطارية » التى يجسّدها (رحال) عندما نقرنها بجملة « كل واحد يولد برزقه » ، و « باب التى وجدت ما أرادت » (ص ١٩) ــ أصلها « بابْ اللّى صابَتْ مَا بْغَاتْ » ــ كناية عن البعد الكرنفالى عندما يقترن بدوره بالعينة الأيديولوجية ذاتها ، وتتخذ لفظة « الرزق » عدة إيحاءات ومعانٍ مواكبة connotations من قبيل « الفرَج » و « الفرْج » و « اللّذة » و « القضيب » و « المالْ » مادامت اليهودية ــ مثلاً ــ تمتلك العمارتين وتمتلك (عمر) « الفحل » ، و « باب النساء » (ص ٣٣) الذى يقدم موجز الرواية ويدخل فى حوارية مع كلام (سيدى عبد الرحمن المجدوب) الشاعر الشعبى النظام عندما يقول :

سوق النسا سوق مَطْيَارْ   يا الدّاخَلْ رُدْ بَالَكْ
يِوَ رَيِوَكْ من الربح قنطار   والدّرك راسْ مَالَكْ

أو قوله :

لا يعجبك نوار الدّفلي   فى الواد دَايَرْ طْنْلاَيَلْ
لا يعجبك زين طُفْلَةْ   حتى تشوف الفعايَل

وهى الأقوال التى تنطبق على مضمون (بيضة الديك) أو على جملة من النماذج والشخصيات الروائية التى تتحرك فى تجاويف النص . ومن الخصائص الحداثية ــ نسبة إلى الحداثة ــ التى نعثر عليها اقترانٍ كل سارد بحكاية (قصة) يرويها ــ كملمح لتعدّد وجهات النظر فنياً ــ إلى جانب أن الشخوص ذاتها تدخل فى « محادثة حوارية » أساسها التعدية والكشف ، ومن ذلك قول (عمر) : « دخلت السجن ، والتقيت بتلك الشارفة الهارفة » (ص ١٥) وقول اليهودية « دخلت السجن أيضاً » ، أو قول (كنزة) : « فاضطررت لكى أحكى كل شىء » (ص ٤٨) ، وكأنما الأمر يتعلق بنفس المبدأ الجوهر الذى صاغة (ع . الخطيبى) عن الليلة البيضاء فى دراسته عن (ألف ليلة وليلة) ، وهو مبدأ « احك حكاية وإلا قتلتك »[١٨] ، وتلك شفرات تناصية أخرى تهدف إلى إزالة الالتباس انطلاقاً من قصدية المؤلف فى اختلاف هذا النص الذى يبدو ذا بؤرٍ متعدّدة فى النسيج الروائى وصفة الكتابة . ويرغم أن (بيضة الديك) تتخلص من التنميط وتبتكر صيغاً مورفولوجية أخرى فإنها تنطوى على عناصر قارة تحدّ من قدرة التأويل لدى القارىء ، وتستدعى اليقين والثبات كما قد نجد فى نماذج الرواية ذات الأطروحة[١٩] ، على غرار رواياته الأخرى التى تبدو واضحة المربعية . التحويلات الشكلية التى يستثمرها (زفزاف) ويطوّر بها الشكل الروائى من شأنها أن تؤكد فرضية التجريب المنظم فى نص مثل (بيضة الديك) ، والمراهنة على التخلص من القوالب الجاهزة ، مادام الأدب ــ ومنه الرواية ــ يسعى إلى الزوال (بلا نشو) ،والتعدد (باختين) ، والتناص (كريستيفا) ، ولا يمكن أن تصاغ له قواعد نهائية . غير أن هذا الملمح الإيجابى والنوعى المتميز فى (بيضة الديك) لا يمنع من القول بأن كتابة (زفزاف) الروائية تظل داخل التجربة المغربية مشدودة إلى تقنيات البتر السّردى والحذف الحدثى فى العوالم والشخوص التى كان من الممكن أن تسهم فى تجذر الأطروحة وتعميقها ، كما هو عالم اليهودية وحولها « فتيات المطبخ » (ص ١٢) بخاصة عندما يقترن هذا العالم ــ الفضاء/ المفتوح والمغلق (المنبى فى الرواية) ــ لرغبة (عمر) فى النزول « إلى تحت » مقابل « صعوده » الكرنفالى ، وهو يتدرج من فضيحة إلى فضيحة ؛ وهى الأيديولوجية الفنية التى تستمد شحنتها من قول : « كيف يمكن للإنسان أن يخفى أشياء وقد كان السبب فى خلقها ؟ » (ص ٣١) ، وتقوم الأيديولوجية الفنية لدى (زفزاف) على قصدية الكتمان المرغم ؛ حيث إن حكاية مثل حكاية الشّلّة ــ مثلاً ــ فى صفحة (٥٤) وصفحة (٥٥) تظل نيئة على غرار

ما نجد فى (قبور فى الماء) و (الأفعى والبحر) . وقد جاءت حكاية (غنو) لمجرد ملء الفراغ مع أنها قابلة للتطوير فى كلية الرّواية ، ومنه شأن مثل هذا التوجه أن يعكس « بلاغة الاستحالة » فى روز نامة تجربة (زفزاف) الحركية : الاستحالة كتعذر للتنقل من القوالب الجاهزة باتجاه خلق روائى آخر يمثل القطيعة المرجوة ، ومتابعة « نثرية » الواقع دون مراهنة على أسئلة كبرى . وهذا ما قد ينسحب على غير (زفزاف) من الروائيين المغاربة والعرب على السواء ، مادام التراكم الآن يعانى من إدمان هذا البحث دون وعى بالخطورة المترتبة عن التمسك بصنعة روائية قارة .

الهــوامش

(١) انظر « فن القصة فى المغرب : ١٩١٤ - ١٩٦٦ » ــ رسالة جامعية مرقونه تحت رقم : ر . أ . ٥ ــ مكتبة كلية الآداب ــ الرباط ــ ص ٢٩ وما بعدها .

(٢) انظر « درجة الصفر للكتابة » ــ ترجمة : محمد برادة . ص ٦٩ وما بعدها .

(٣) نفسه ــ ص ٧٠ .

(٤) نفسه ــ الصفحة نفسها .

(٥) نفسه ــ الصفحة نفسها .

(٦) انظر (نص الرواية) ــ ص ٢١ ــ موتون ــ ٧٩ ــ باريس /لاهاى .

(٧) انظر (الرواية ذات الأطروحة) ــ س . ر . سليمان ــ يوف/٣٨٣ باريس .

(٨) انظر مقدمتها لكتاب (م باختين) (شعرية دوستو يفسكى) ــ ص ١٨ ــ ٧٠ باريس .

٩) ومن ذلك الإحالة على (تشيكن هاوس) ص (١٢) و (حى مبروكة) ص (١٥) و (حرب الصحراء) ص (٢٩) و (الحياة فى مراكش) ص (٣٦/٣٤) و (عــرب البترول) (ص ٣٤) و (حــاملى الإجــازة) ص (٥٠/٤٩) و (الحفلة) ص (٥٩) ثم (الفصل الأخير) بأكمله .

(١٠) يقول (عمر) بعدها : « يجب أن نصلح خطأنا . الإنسان الحقيقى هو الذى يكون قلبه كبيراً . يحاول أن ينسى أخطاء الغير » (ص ١٢) .

(١١) انظر (شعرية دوستو يفسكى) ــ ص : ١٦٩ ــ سوى ــ ٧٠ ــ باريس .

(١٢) نفسه ــ ص : ١٧٠ .

(١٣) انظر (استطيقا ونظرية الرواية) ــ باختين ــ ص ١٢٦/١٢٥ ــ جاليمار ــ ٧٨ ــ باريس .

(١٤) انـظر (نص الروايـة) ــ جوليـا كريستيڤـا ــ ص ١٢ ــ م . م . « العينة الأيديولوجية هى الوظيفة التنـاصية التى يمكن قـراءتها مجسّـدة على مختلف مستويات بنية كل نص ، وتمتد على مـطلق تطوره وهى تمـده بإحـداثياتـه التاريخية والاجتماعية » .

(١٥) ص (٦) « لأنى ولدت برزقى » ــ ص (١٥) : « ولكن كل واحد يـزداد برزقه » ــ ص (١٦) « كل واحد يزداد برزقه فى الدنيـا » ــ ص (٢٦) : « ولكن كل واحد يزداد فى الحياة برزقه » ــ ص (٢٧) : « كل واحد يزداد برزقه » .

(١٦) « عليك أن تحصل على وظيفة مع المخزن » .

(١٧) « عليك أن تصبح شرطياً لترفع رأس أمك عالياً فى الحى » .

(١٨) انظر (الكتابة والتجربة) ــ ص ١١٥ إلى ص ١٢٨ ــ ٨٠ ــ دار العودة ــ بيروت .

(١٩) انظر كتاب (س . ر . سليمان) المشار إليه فى هامش (٧) ــ ص ١٨ .

كتاب
"الأساس فى فقه اللغة العربية"
لناشره
أ.د. ڤولفديتريش فيشر

grundriss der arabischen philologie, Bd. I: Sprachwissenschaft.
herausgegeben von: Wolfdietrich Fischer
Dr. Ludwig Reichert Verlag
Wiesbaden 1982

عرض ومناقشة:
سعيد بحيرى

يعد البحث فى اللغات السامية عملية شاقة مضنية تتطلب إعداداً متميزاً ، وخبرة كافية ، وبخاصة بعد أن تطور البحث فى هذا المجال على يد أجيال متلاحقة من المستشرقين والدارسين العرب متأخراً ، فقد قدموا أبحاثا دقيقة فى جزئيات تتعلق بأصوات اللغات السامية وصرفها ونحوها ودلالاتها ، نشرت فى دراسات منفردة أو دوريات متخصصة .

وبديهىٌ بعد أن قدم أوائل المستشرقين أعمالاً ضخمة شمولية جمعت ما سبقها من جزئيات كما هو معروف فى أعمال بروكلمان ونولدكه وبرجشتراسر ، أن يقدم الجيل التالى أبحاثا ودراسات تعالج جزئيات وردت بهذه الأعمال الضخمة . ولكن بعد حدوث اكتشافات ، والكشف عن نصوص جديدة ولغات غير معروفة للجيل السابق ، أعيد النظر فى مسائل كثيرة ، وصححت آراء سابقة غير دقيقة ، وأضيفت معلومات قيمة بعد تقصٍّ دقيق للمواد الجديدة وتطورٍ هائل فى وسائل البحث العلمى .

والحق أن المستشرقين شعروا بحاجة ملحة إلى عمل متكامل يضم الآراء والمعلومات والاقتراحات التى قدمت فى أبحاث متفرقة يصعب على دارس هذه اللغات أن يجمعها دون جهد كبير وزمن طويل . ولذلك حدثت لقاءات ومراسلات ومناقشات استمرت فترة طويلة حتى اتفقوا على الفكرة أو المفهوم العام الأساسى للعمل ، ثم وضعوا الخطوط الرئيسية الداخلية ، وقاموا بإسناد المهام إلى المتخصصين للكتابة فيها ، بناءً على دراساتهم السابقة ، وما حدث من تطور أو تغير لبعض آرائهم ، نتيجة إضافات آخرين أو مناقشاتهم أو معرفة جوانب سلبية أو ثغرات ظهرت من نقد زملائهم لأبحاثهم .

وتتضح الصعوبة الكبيرة لهذا العمل فى المقدمة التى وضعها شيخ المستشرقين المعاصرين ، العلامة البروفيسور ڤولفديتريش فيشر ، أستاذ الدراسات السامية والإسلامية بجامعة إرلانجن – نورنبرج بألمانيا الغربية ، الذى اضطلع بمهمة الإشراف على هذا العمل الضخم موضع العرض والمناقشة . يقول فى المقدمة (ص ١١) :

« وعمل كهذا يشترك فيه عدد كبير من المؤلفين يحتاج إلى سنوات طويلة حتى تستوى (تستقيم) الفكرة الأساسية والمشكلات المختلفة على عودها » .

فقد استمر العمل لإعداد هذا المؤلَّف الضخم أكثر من سبع سنوات ، أثمر فى نهايتها « الأساس فى فقه اللغة العربية » الجزء الأول : علم اللغة .

وهى المحاولة الوحيدة – فيما أعلم – لجمع جهود نخبة كبيرة من علماء الاستشراق فى هذا التخصص فى عمل علمى شامل دقيق ، تحملوا عناء الالتزام بالفكرة الأساسية والخطوط العامة لهذا المؤلَّف .

ولاشــك أن اختيار هذا العنوان يحتاج إلى تبرير ، إذ نوّه كثير من الباحثين إلى غموض مصطلح « philologie » وبخاصة بعد أن ترجم إلى « فقه اللغة » فلم يعد المصطلح يلائم العصر ، ولكن يبدو أن إصرارهم على استخدام المصطلح بمفهوم عام علمى يشمل كل دراسة يكون محورها أو تقوم على نصوص مكتوبة ، بدليل أن الجزء الأول أطلق عليه : علم اللغة « Sprachwissenschaft » ، والثانى بطبيعة الحال (لم ينته العمل فيه إلى الآن) ، أعد له مصطلح : علم الأدب « Literaturwissenschaft » .

ويرى العلامة د. فيشر أن « فقه اللغة » قد حقق سلسلة من الأنظمة الناضجة من الناحية المنهجية كغيره من العلوم الأخرى كالأدب والتاريخ والاجتماع . . . الخ ، ومن ثم يلتزم المشتركون فى العمل بقواعد فقه اللغة ومناهجه فى أبحاثهم ودراساتهم ؛ افتتاناً به بوصفه منهجاً نظرياً محورياً يغار عليه ممثلوه برغم تحقيق الأنظمة الأخرى تقدماً أوسع . وبرغم ذلك أصر المشتركون فى إخراج الكتاب على عنوانه ، لأنهم مقتنعون بأنه ما دامت هناك نصوص تشكل أساس البحث ، فإن فقه اللغة ونتائجه ومناهجه تمثل الشرط الأساسى الذى لا بديل له لهذا العمل العلمى .

ولم يغب عن أذهان هؤلاء العلماء خطورة عملهم،فما زالت حالة البحث المعاصر فى مجال الدراسات العربية والإسلامية محاطة بمخاطر وأمور غير يقينية ، بل إن المشكلات الأساسية مازالت تحتاج إلى دراسة نقدية متخصصة (المقدمة ١١ ، ١٢) ، كما أن المعرفة فى المجالات المتخصصة المختلفة ما تزال قاصرة غير متناسقة فى جوانب عدة . وبرغم هذا كله فقد استعين فى كل فصل بواحد أو أكثر ليقدم تصوراً أو تنظيماً يحاول من خلاله أن يقدم نتائج مؤكدة ما أمكنه ، أو معلومات يقينية تسهم فى تشكيل التصور الشامل لموضوع هذا الفرع أو التخصص من فروع العلم . هذا مع العلم بأن كل محاولة تحاول أن تقدم نظرة عامة على كل ما أنجز قد يكون مصيرها الفشل .

فكان من الأجدى لهم أن يتجنبوا الاختلافات والاعتراضات المعروفة فيما بينهم رغم ثقلها العلمى ، وأن يخاطروا بكتابهم بتقديم الخطوط الأساسية لهذا التخصص فى نطاق ضيق وفق ما قدمته المعرفة الحالية . وأرى أن فصول العمل لا تقدم شيئاً جديداً فى مجال من مجالات التخصص التى عولجت فيها ، ولكنه يعد فرصة للمتخصصين لكى يتخلصوا من نظرتهم الضيقة ليلاحظوا تخصصهم بنظرة شمولية فى الأساس،مع الأخذ فى الحسبان أن الكمال محال (المقدمة ص ١٢) كما أنه ينقل للطلاب نظرة عامة عن الحقائق والأسس فى كل تخصص .

وقد التزم علماء الاستشراق المشتركون فى هذا العمل هدفاً أساسياً وضعوه نصب أعينهم وهو الاقتصار على الحقائق ، والالتزام بعرض موجز للمعلومات الواردة بكل نقاط البحث بقدر الإمكان ، فهو يوضح الأساس دون الخوض فى التفصيلات كما أشار د . فيشر فى المقدمة (ص ١٢) ، فقد بذل مؤلفو الفصول أقصى ما فى وسعهم لتأليف الجزء المنوط بتخصصهم ، كل بأسلوبه المتميز ، دون المغامرة ــ فى أغلب الأحوال ــ لطلب الكمال فى عرض جوانب الموضوع قيد البحث ، وجزئيات المادة ، والحرص كل الحرص على الالتزام بالمفهوم الكلى العام . وقد تحقق هذا بالفعل من جانب عدد كبير منهم إلى حد معين .

ولا أدرى هل كان لكتاب المستشرق الكبير « كارل بروكلمان » (Carl Brokelmann) دور فى اختيار عنوان هذا العمل أم لا ؟
على أية حال فقد تأثروا به تأثراً بعيداً إذ يعد كتابه :

“Grundriss der vergleichenden grammatik der semitischen sprachen, Bd.I, II Berlin 1908-13” « الأساس فى النحو المقارن للغات السامية » ، برغم مرور أكثر من سبعين سنة ، مرجعاً مهماً ذا قيمة كبيرة للدراسات السامية ، والحق أنه قدم جهداً رائداً فى جمع المعلومات المتفرقة لجهود سابقيه ، بالإضافة إلى جهده ذاته فى مجالات التخصص فى إطار متكامل.غير أننا لا يمكننا أن نتغافل عن تقدم البحث فى الدراسات السامية بعده تقدماً مذهلاً بعد اكتشاف لغات ونصوص لم تكن معروفة من قبل ، فقد نتج عن ذلك خروج أبحاث متفرقة تعيد النظر فى كثير من المسائل التى وردت فى الكتاب ، نشرت فى دراسات ومجلات علمية على نحو مستمر ؛ مما كوّن فى الوقت الحاضر معلومات يقينية إلى حد ما عن أصوات اللغات السامية ، على سبيل المثال . وقد نبه المستشرقون المعاصرون فى أكثر من موضع، الباحثين الشبان إلى ضرورة الحذر والحيطة الشديدتين عند النقل من القسم الأول من كتابه : الأصوات .

أما القسم الثانى : النحو ، فما زال إلى الآن يعد أحد المراجع الأساسية بلا خلاف فى البحث النحوى للغات السامية ؛ فلم تظهر حتى الآن دراسة متكاملة تماثل هذا العمل ، بل إن الباحثين يحتاجون إلى جهد مخلص ووقت كاف لتقديم عمل مناظر له .

ولا شك فى أن مؤلفى كتاب « الأساس فى فقه اللغة العربية » أرادوا بهذا العمل أن يصححوا كثيراً من المعلومات والآراء التى وردت فى كتاب بروكلمان ، فى الموضوعات التى تمس ما كتبه هذا الباحث الرائد ، جاعلين العربية محور البحث ، مستعينين باللغات السامية الأخرى بتوضيح جوانب غامضة فى العربية .

هذا فى فصول محددة ، لكنها لا تشكل البنية الأساسية للعمل ؛ إذ يضم فصولاً جديدة متميزة عن اللهجات العربية الحديثة ، والخط العربى وعلم البرديات وعلم المخطوطات ؛ وهذه الفصول ــ فى رأيى ــ ذات قيمة كبيرة تشكل الإسهام المتميز لهذا العمل فى مجال الدراسات العربية العلمية الحديثة ؛ إذ تضم معلومات جادة طريفة فى التخصصات السابقة بذل فيها المؤلفون جهداً ، وأنفقوا فى استخراج واستكناه جوانبها زمناً طويلاً فى صبر ودقة .

ونوجز الموضوعات أو الأسس العامة التى تكون كتاب « الأساس فى فقه اللغة العربية » فيما يلى :

* تاريخ اللغة العربية وتركيبها ، ويشمل :

ــ تاريخ الخط العربى .

ــ أنماط محددة من الوثائق [النقوش ، العملات ــ البرديات ، المخطوطات] .

ــ النصوص العربية المكتوبة .

ــ العربية التى يقصد بها « العربية الشمالية » التى ظهرت لأول مرة فى نقوش العربية الشمالية المبكرة ، ونقوش جرافية فى عصر ما قبل المسيحية ، وفروعها المبكرة التى تتمثل فى اللهجات العربية الحديثة .

وبعض هذه الموضوعات المعالجة فى هذا العمل لم تدرس من قبل فى مقالات أو دراسات خاصة أو بحوث إلى اليوم ؛ مثل : ــ عناصر عربية شمالية [متمثلة فى النبطية ، وبالميرا ، والعربية الجنوبية القديمة ، ونقوش ما قبل الإسلام ، ونقوش وعملات عربية بوصفها من أضرب النصوص ، والمخطوطات] .

وأشير إلى بعض مسائل جديرة بالذكر ، وهى :

ــ المصطلحات : يلاحظ عدم الاتفاق فى المصطلحات برغم الجهد الكبير فى الالتزام بالأساس الكلى والخطوط العريضة المشكلة لفصول الكتاب ، ولكن الاختلافات فى المصطلح أدت إلى بروز مفاهيم مختلفة للموضوع الواحد المعالج،انعكست على درجة استيعاب القراء .

ــ الكتابة الصوتية : توضع الأمثلة من خلال هذه العلامة/ . . / . وعلامة [. .] للكتابة الصوتية الألوفونية وفق قائمة الكتابة الصوتية العالمية (API) .

وعلامة < . . . > تشير إلى الوحدة الجرافية الفاصلة .

ـ الآيات القرآنية : عند اقتباس آيات قرآنية يوضع بعدها رقم السورة ، ثم رقم الآية ؛ وفق القراءة الكوفية لنسخة القرآن المصرية الرسمية .

ـ تحديد السنة : توضع السنة الهجرية ثم ما يقابلها من الميلادية .

لاشك فى أن هذا العمل قد أسند إلى عالم كبير ، وأنفق من عمره زمناً طويلاً فى البحث فى الدراسات العربية والإسلامية ، من جانب ، والإشراف على رسائل عدد كبير من الباحثين فى بلاد عربية مختلفة من جانب آخر . [يعد كاتب هذا المقال أحد طلابه إذ أشرف على دراسته للدكتوراه فى لغة الرسائل فى معهده]؛فقد قدم أعمالاً متميزة بين تأليف مفرد أو اشتراك فى التأليف ، أذكر منها أمثلة محدودة إذ إن المقام لا يحتمل الحصر :

——Die Demonstriubildungen in den modernen arabischen Dialakten. 1962.

أبنية (صيغ) الإشارة فى اللهجات العربية الحديثة .

— Farb — und Formbezeichnungen in der Sprache der altarabischen Dichtung Wiesbaden 1965.

تحديد الألوان وصيغها فى لغة الشعر العربى القديم

— GKA : Grammatik des Klassischen Arabischen, Wiesbaden 1972 نحو العربية الفصحى

—— HAD : Handbuch der Arabischen Dialekte, Wiesbaden 1980 المرجع فى اللهجات العربية

وهو كتاب شامل عالج فيه مجموعة من المتخصصين فى اللهجات العربية المختلفة الجوانب الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية للهجات العربية الحديثة ، وهذا العمل الجماعى شارك فيه كل من : أوتيوياسترو (O. Jastrow) ، وب . بنشتت (P. Behnstedt) ، وهـ . جروتسفلد (M. Woidich) ، وغيرهم .

وألف أيضاً إلى جانب هذه الأعمال مقالات عدةنشرت بالمجلات العلمية المتخصصة ، مثل :

—— K > š in den Südlichen Semitischen Sprachen

تحول الكاف إلى شين فى اللغات السامية الجنوبية

—— Die Position Von (ض) im Phonemsystem des Gemein semitischen .

موقع الـ (ض) فى النظام الفونيمى للسامية المشتركة .

Die Perioden des Klassischen Arabisch.

عصور العربية الفصحى .

—— Probleme der Silbenstruktur im Arabischen

مشكلات تركيب المقاطع فى العربية .

وأكتفى بسرد بعض مقالاته مشيراً أيضاً إلى إسهامه الواضح ببحوث ومقالات فى موضوعات إسلامية نشرت بالمجلات الأوروبية المتخصصة .

وأعود إلى العمل موضع العرض؛فقد خرج العمل متكاملاً بعد سنوات سبع ، بوصفه العمل الجماعى الثانى بعد « اللهجات العربية الحديثة » الذى أشرت إليه آنفا . وفى إطار المفهوم العام المشترك ، أسهم المشتركون فى إخراجه ، وفى وصفه ، والالتزام به ، ثم السير طبقا للنظام الموضوع فى خطوطه العامة المشكلة لبنية العمل ، ثم يتناول باحث أو أكثر الموضوع الرئيسى ، كل يتناوله من جانب مغاير لما عالجه الآخر .

والكتاب ينقسم إلى جزأين :

الجزء الأول : اللغة العربية ، الجزء الثانى : النصوص العربية

الجزء الأول : اللغة العربية

ويبدأ الجزء الأول بمقدمة يعرض فيها د . فيشر الدور التاريخى للغة العربية ، يتبعه كارل هيكر (Karl Hecker) بدراسة فى موضوع (العربية فى إطار اللغات السامية : Das Arabische im Rahmen der semitischen sprachen) ، ويشمل النقاط التالية :

١ - العربية والسامية .
٢ - تفرع الأسرة اللغوية السامية .
٣ - الظهور المبكر للعرب .
٤ - موقع العربية داخل اللغات السامية .

أما الموضوع الثانى فهو : العربية القديمة والعربية الفصحى : (Das Altarabiche und das klassische Arabisch) ويضم النقاط التالية :

أولاً : العربية الشمالية المبكرة :

وهى دراسة مفصلة قام بها ف . مولر (W. Müller) ، وتضم

١ - الثمودية : (وتضم تيماء) .
٢ - اللحيانية : (وتضم ديدان) .
٣ - الصفوية .
٤ - الحسوية .
٥ - العربية الشمالية فى النقوش العربية الجنوبية القديمة .

ثانياً : العربية القديمة فى النقوش فى عصر ما قبل الإسلام ، وهذه امتداد للدراسة السابقة ، تتبع العربية فى تطورها أو فى مراحلها المختلفة ، قام بها الباحث نفسه ، وتضم :

١ - عربية الأنباط .
٢ - عربية بالميرا .
٣ - نقوش عربية ترجع إلى ما قبل الإسلام .

ثالثاً : العربية القديمة برواية إسلامية : العربية الفصحى ؛ وهى دراسة شائكة لتقسيم العربية إلى مراحل على أساس لغوى ، قام بها د . فيشر ، بالإضافة إلى بيان أثر الإسلام فى العربية الفصحى القديمة وعربية ما بعد الإسلام،وتضم النقاط التالية

١ - عصر ما قبل الإسلام .
٢ - اللهجات العربية القديمة .
٣ - عصر الفصحى .
٤ - عصر ما بعد الفصحى .

رابعاً : اللغة العربية المكتوبة فى العصر الحاضر ، وهى دراسة لمشكلات العربية المعاصرة من حيث الوجود وعلاقتها باللهجات وسماتها ، قام بها د . ش فيلد (S. Wild) ، وتضم النقاط التالية :

١ - علاقتها بالعربية الفصحى (الكلاسيكية) .
٢ - الثنائية اللغوية فى المنطقة اللغوية العربية .
٣ - خصائص العربية الفصحى الحديثة .

خامساً : بناء العربية الفصحى ، وهذه الدراسة تستخلص فى إيجاز مجموعة من النتائج التى تمخضت عنها دراسات متفرقة فى العربية الفصحى ، وتلخصها فى إشارات سريعة . وقد قدم هذا البحث أ. دنتس (A. Denz) ، ويضم النقاط التالية :

١ - علم وظائف الأصوات ـ المحتوى الفونيمى ـ المقطع ـ النبر .
٢ - علم الصرف ـ الضمير ـ الاسم ـ الفعل .
٣ - علم النحو ـ نحو الكلمة ـ نحو الجملة .

أما الموضوع الثالث ، فهو : العربية المعاصرة ولهجاتها ـ Das Neuarbische und seine Dialekte ، ويضم نقاطا مختلفة تتتبع تطور العربية ، والآثار اللهجية فى مراحل تاريخية متأخرة ، ثم تبحثها بعد ذلك فى نصوص ولغة عربية فى بيئات وأوساط غير إسلامية ، ثم تفرع اللهجات العربية الحديثة وخصائص كل لهجة .

وهو يضم دراسات عدة هى :

أولاً : شواهد مبكرة للعربية الحديثة .

وهى دراسة اضطلع بها د. فيشر ، وتضم النقاط التالية :

١ - العربية القديمة والعربية الحديثة .
٢ - نشأة العربية الحديثة والثنائية اللغوية فى عصر إسلامى مبكر .
٣ - العربية الوسطى .

ثانيا : العربية الحديثة المبكرة فى نصوص عربية وسطى .

وهذه الدراسة لنصوص عربية لليهود والنصارى الذين تحدثوا العربية واستخدموها إلى جانب لغة ديانتهم ، وهذه اللغة لها خصائص متميزة تناولها كاتب هذا المقال ، وهو يوشع بلاو (J. Blau) فى كتاب ضخم ، وهنا يوجز ما فصله فى عمله هذا ، وتضم النقاط التالية :

١ - معيار العربية الوسطى وما ينحرف عنه .
٢ - فى الأصوات .
٣ - فى الصرف والنحو .
٤ - فروق لهجية فى نصوص العربية الوسطى .

ثالثاً : المنطقة اللغوية للعربية الحديثة .

دراسة فريدة قام بها هـ. ر. زنجر(H. R. Singer)،وتضم النقاط التالية :

١ - امتداد اللهجات العربية الحديثة وتفرعها .
٢ - لغة عربية مشتركة فى عصر إسلامى مبكر .
٣ - لهجات عربية حديثة تعد لغة للأدب .

وهذه النقطة الأخيرة قد تناولها هـ. جروتسفلد .

رابعاً : بناء العربية الحديثة .

دراسة موجزة لجهود متخصص جاد ، له باع طويل وأبحاث قيمة فى لهجات عربية وغير عربية ، حاول وضع الخطوط الأساسية العامة فى هذا الموضوع ، ودراسة د. أ. ياسترو (O. Jastrow) تضم النقاط التالية :

١ - النظام الفونيمى .
٢ - فى علم الأصوات .
٣ - نبر الكلمة .
٤ - الفعل ، والضمائر الشخصية .
٥ - الأسماء .

أما الموضوع الرابع فهو (الثروة اللفظية العربية : Der arabische wortschatz) ، ويضم عدة دراسات :

أولاً : تاريخ الثروة اللفظية العربية ، الألفاظ المعربة والدخيلة فى العربية الفصحى .

وتعد هذه الدراسة ملخصاً شاملاً لجهود طويلة قام بها أنطون شال (A. Schall) فى دراسة الألفاظ فى اللغات السامية،وبخاصة العلاقة الدلالية بين الألفاظ فى العربية والسريانية . وقد قدم فيها معلومات وآراء جديدة فى الموضوع ، وتضم النقاط التالية :

١ - الثروة اللفظية الموروثة للعربية الفصحى .
٢ - الألفاظ المعرَّبة فى عصر ما قبل الإسلام .
٣ - تأثير الشعوب الداخلة فى الإسلام على الثروة اللفظية .
٤ - الثروة اللفظية فى عصر ما بعد الفصحى .

ثانياً : الأعلام العربية .

وهى دراسة تخصص فيها منذ أُطروحة الدكتوراه د. ش فيلد (S.Wild) ، وتضم النقاط التالية :

١ - أسماء الأشخاص والقبائل .

١ - ١ أسماء الأشخاص .
١ - ٢ أسماء الأسر .
١ - ٣ أسماء الأبناء .
١ - ٤ الألقاب .
١ - ٥ النسبة ـ النسب .
١ - ٦ تطورات مبكرة .

٢ - أسماء الأماكن .
٢ - ١ أسماء عربية حقيقية .
٢ - ٢ أسماء أماكن ترجع إلى ما قبل العربية .
٢ - ٣ أسماء معربة .

الجزء الثانى : النصوص العربية

ويعالج فى هذا الجزء خمسة موضوعات رئيسية تتعلق باللغة العربية المكتوبة ، أى يعالج ما هو مدون فحسب .

أما الموضوع الخامس فهو (الخط العربي Die arabische Schrift)وهذه الدراسة إسهام جديد فى الدراسات العربية ، إذ لم تعالج موضوعاتها بجدة وعناية إلا على يد د. جيرهارد إندرس (G. Endress) ، وتضم النقاط التالية :

١- أصل الخط العربي وتطوره .
١-١ تطور الخط العربي .
١-١-١ أصل الأبجدية العربية .
١-١-٢ نشأة الأبجدية العربية وتطورها فى عصر ما قبل الإسلام .
١-١-٣ الخط العربي فى العصر الإسلامى المبكر .
١-١-٤ تطور علامات التنقيط .
١-١-٥ ترتيب الأبجدية العربية .

١-٢ علامات الإملاء والترقيم المساعدة .
١ - ٣ العدد .
١-٣-١ استخدام الحروف إشارة للعدد .
١-٣-٢ الأرقام الهندية .
١-٣-٣ إعداد خط السياقة .

١ - ٤ تطور علامات الإملاء والترقيم العربية .
وهى دراسة ضمت الأفكار الأساسية التى لخصها د. فيرنر ديم (W.Diem) من مقالاته الأربع التى نشرها قبل ذلك ، [يقوم كاتب هذا المقال بترجمتها ضمن مجموعة مقالات أخرى] . وتضم النقاط التالية :
١ - علامات الإملاء والترقيم العربية الفصحى .
٢ - علامات الإملاء والترقيم والصوت .
٣ - علامات الإملاء والترقيم الحجازية .
٤ - التطور المتأخر .

١ - ٥ أنماط الخط واستخدامها الجمالى .
وهى دراسة قامت بها أنا مارى شيمل (A. Schimmel) ، وتضم النقاط التالية :
١ - الخط الكوفى .
٢ - الخط المائل .
٣ - الخط النسخ .
٤ - تطورات خاصة محلية .
٥ - خط تزيين (تجميل) .

أما الموضوع السادس فهو (علم النقوش : Epigraphik)،وهى دراسة قام بها هانيتس جاوبه (H.Gaube) ، وتضم النقاط التالية :

١ - مقدمة : نقوش باللغة العربية .
١-١ بداية علم النقوش العربية .
١-٢ موضوع علم النقوش العربية .
١-٣ تفرع النقوش .

٢ - نقوش كبيرة .
٢-١ نقوش البناء .
٢-٢ نقوش تجديد (إصلاح) .
٢-٣ نقوش الوقف .
٢-٤ نقوش القبر .
٢-٥ مراسيم ..
٢-٦ التوقيعات .
٢-٧ نقوش الذكرى .

٣ - نقوش صغيرة .
٣-١ نقوش الاسطرلاب .
٣-٢ نقوش الأحواض .
٣-٣ نقوش العلب .
٣-٤ نقوش بلاط الحوائط .
٣-٥ نقوش المصابيح والقناديل .
٣-٦ نقوش الأغلفة .
٣-٧ نقوش الحافظات .
٣-٨ نقوش الصحاف .
٣-٩ نقوش المنسوجات .
٣-١٠ نقوش زهريات وأباريق الماء
٣-١١ تلخيص عام .

٤ - صيغ الورع فى النقوش .
٤-١ جمل وعبارات غير قرآنية .
٤-٢ مقتبسات من القرآن (آيات) .

أما الموضوع السابع فهو (علم العملات : Numismatik) ، وهذه هى الدراسة الثانية للمؤلف السابق ، وتضم النقاط التالية :

١ - ظهور سك العملة العربية .
٢ - عملات ما قبل الإصلاح .
٢-١ العملات العربية الساسانية .
٢-٢ العملات العربية البيزنطية .
٣ - سك العملة عند الأمويين بعد الإصلاح وسكها عند العباسيين الأوائل .
٣-١ عملات ما بعد الإصلاح الأموية .
٣-١-١ الدنانير .
٣-١-٢ الدراهم .
٣-١-٣ الفلوس .
٣-٢ العملات العباسية .
٣-٢-١ الدنانير .
٣-٢-٢ الدراهم .
٣-٢-٣ الفلوس .
٤ - سك العملة عند الأمراء المحليين .
٤-١ الشرق .
٤-١-١ العملات الطاهرية .
٤-١-٢ العملات الصفارية .
٤-١-٣ العملات السامانية .
٤-١-٤ العملات البويهية .
٤-١-٥ العملات الغزنوية .
٤-١-٦ عملات إمبراطورية السلاجقة العظمى ، وسلاجقة كرمان والعراق .

٤-١-٧ تدهور نظام العملة فى العصور الوسطى فى الشرق على يد الولايات التالية للسلاجقة .
٤-٢ الغرب .
٤-٢-١ عملات الأمويين فى قرطبة وخلفائهم فى القرن الحادى عشر .
٤-٢-٢ عملات الأدارسة والأغالبة والطولونيين والإخشيدين .
٤-٢-٣ عملات الفاطميين .
٤-٢-٤ عملات المرابطين والمهديين .
٤-٢-٥ عملات الأيوبيين .
٤-٢-٦ عملات المماليك .
٤-٢-٧ عملات الناصريين وماتلاهم من دويلات .

أما الموضوع الثامن فهو (علم البرديات : Papyruskunde) ، وتعد هذه الدراسة من أحدى الدراسات التى تعالج موضوعاً جديداً خصباً ، يجد الباحث فيه تفسيرات واضحة لجوانب كثيرة غامضة فى العربية نحوها وصرفها ودلالات ألفاظها ، وقدم فيها جورج خورى (G. Khoury) الخطوط العامة الواضحة ملخصاً إياها من دراسة مفصلة لها فى كتاب ضخم يعالج هذا الموضوع ، وتضم النقاط التالية :

١ - البرديات باللغة العربية .
٢ - المجموعات البردية .
٢-١ مجموعات فى مصر .
٢-٢ مجموعات فى أمريكا .
٢-٣ المجموعات الألمانية والنمساوية .
٢-٤ المجموعات الباقية .
٣ - الوثائق البردية .
٣-١ نصوص المراسم .
٣-٢ المواثيق العامة والخاصة .
٣-٣ نصوص بردية أدبية .
٤ - خط نصوص البرديات ولغتها .
٤-١ حول الخط القديم للبرديات .
٤-٢ حول الإملاء والترقيم .
٤-٣ حول لغة نصوص البرديات .

أما الموضوع التاسع والأخير فهو (علم المخطوطات : Handschriftenkunde) ، وهى دراسة طريقة متميزة أخرى قدمها العالم ج إندرس ، وتضم النقاط التالية :

١ - الكتاب فى الثقافة الإسلامية . مسألة الكتاب والمكتبة فى العصور الوسطى .
٢ - المادة والشكل الخارجى للمخطوطات .
٢-١ مواد الكتابة .
٢-٢ المداد .
٢-٣ الغلاف .
٣ - الخط القديم للمخطوطات .
٣-١ خط الكتاب : الخط العادى ، الخط المنمق .
٣-٢ وضع مساحة الخط ووجه الكتابة .
٣-٣ أنماط الكتابة وتطورها واستعمالها .
٣-٤ الاختصارات والإشارات .
٤ - رواية المخطوطات .
٤-١ رواية شفوية ورواية كتابية .
٤-٢ ملاحظات الرواية والقراءة والملكية .
٥ - بدايات الطباعة العربية ، واندثار المخطوطات بسبب طبع الكتاب .
٦ - المخطوطات العربية بلغة سريانية (كرشونى) .

وهذا موضوع غاية فى الأهمية يوضح أثر العربية فى السريانية والتغيرات اللغوية المختلفة التى نتجت عن هذا النهج ، وعالجه يوليوس أسفلج (J.Assfalg) ، ويضم النقاط التالية :

١ - تطور المخطوطات الكرشونية وانتشارها .
٢ - نصوص كرشونية .
٣ - أنماط الكتابة وعلامات الإملاء والترقيم .
٧ - المخطوطات العربية بلغة عبرية .
ويعالج فيه يوشع بلاو أثر هذا النهج على اللغة العبرية والتغيرات التى أعقبت ذلك .

وبعد ، فهذا عرض موجز للخطوط الرئيسية لهذا العمل الضخم ، حاولت فيه أن أنبه إلى أهمية المعلومات والمواد التى تضمها دراسات هؤلاء الباحثين ، الذين بذلوا كل ما فى وسعهم لتقديم المادة العلمية ، مراعين تبسيط نتائج يقينية بعد تطور أبحاثهم تطوراً بعيداً فى هذه التخصصات ، غير غافلين عن استخدام منهج لغوى دقيق ، تاركين الفرصة للقارىء — إذا أراد — أن يعمق معرفته فى موضوع ما،بأن يرجع إلى التفصيلات فى قائمة المراجع التى ذيلت كل دراسة ، محاولين نشدان الكمال فى دراساتهم رغم خطورة هذا الهدف ، ولكنهم اجتهدوا ولهم أجرهم على هذا الاجتهاد . وآمل أن أقدم هذا العمل فى ترجمة عربية سليمة فى وقت قريب إن شاء الله،لتكتمل لدى القارىء العربى قيمة هذا العمل .

ندوات
الملتقى الدولي
حول
التحليل اللساني
للنصوص

واقع الدراسة اللسانية وآفاقها في العالم العربي

أعد الندوة: شريبط أحمد شريبط

دَعَت جامعة عنابة (معهد اللغة والأدب العربي) إلى الملتقى الدولي حول التحليل اللساني للنصوص في أيام : ٦ و ٧ و ٨ و ٩ من شهر مايو ١٩٨٥ ، وذلك لبحث القضايا اللسانية من خلال المحاور التالية :

١ ـ مناهج التحليل اللساني للنصوص المكتوبة والمنطوقة .
٢ ـ التحليل اللساني للنص الأدبي .
٣ ـ التحليل اللساني للنص غير الأدبي .
٤ ـ الاستفادة البيداغوجية من التحليل اللِّساني للنص .

وحضر هذا الملتقى أساتذة متخصصون من جامعات عربية وأوروبية وأفريقية .

وقد أُلقيت في هذا الملتقى نحو خمس وعشرين محاضرة ، في عمق التحليل اللساني ، اتسمت بالعمق والدقة والثراء .
وافتتحت الجلسة الأولى بكلمة للأستاذ عبد المجيد حنون مدير معهد اللغة والأدب العربي بجامعة عنابة ، رحب فيها بالأساتذة المحاضرين والمشاركين من طلبة الدراسات العليا في الجامعات الجزائرية ؛ وبعده أعلن السيد عميد جامعة عنابة رسميًّا افتتاح الملتقى .

ترأست الأستاذة زبيدة حنون ، أستاذة العلوم اللِّسانية في جامعة عنابة ، جلسة صباح اليوم السادس من مايو ١٩٨٥ ؛ وكانت المحاضرة الأولى بعنوان : بين الصورة والمضمون في تحليل النص الأدبي ، للأستاذ الدكتور مختار نويوات من جامعة عنابة .

وقد توجت أعمال الملتقى بتوصية قيمة ، دعا المشاركون فيها إلى أهمية التفكير في إنشاء رابطتين ، الأولى تجمع شمل المهتمين بالحقل اللغوي في العالم العربي ، والثانية تضم جهود المهتمين بهذا الحقل المعرفي الحديث في القطر الجزائري .

ولقد اغتنمنا فرصة هذا التجمع العلمي المهم ، وسعينا لتنظيم ندوة ، ضمت مجموعةً من الأساتـذة ، وعدداً من المهتمين بالدِّرَاسات اللغوية ، وذلك بهدف توسيع المعرفة ، وفسح المجال لأكبر عدد من القراء والمهتمين للاطلاع على قضايا هذا العلم الإنساني ومناهجه ؛ ذلك العلم الذى صار في السنوات الأخيرة شغل المثقفين في الوسط الجامعي .

المشاركون في الندوة :

١ ـ الدكتور : مِيشَالْ بَارْبُو (جامعة السُّوربون ، فرنسا) .
٢ ـ الدكتورة : أَوْدِيت بَتِي (المعهد الفرنسي ، فرنسا) .
٣ ـ الدكتور : محمد القاضي (الجامعة التونسية ـ تونس) .
٤ ـ الدكتورة : سهام محمد القارح (جامعة الإسكندرية ، مصر) .
٥ ـ الدكتور : عبد الله صولة (جامعة تونس) .
٦ ـ الدكتور : دَانْيَالْ رَايْقْ (جامعة فرنسا) .
٧ ـ الدكتور : محمد عجينة (معهد بورقيبة للغات الحية ، تونس) .
٨ ـ الأستاذ : الطيب بودربالة (جامعة باتنة ، الجزائر) .
٩ ـ الأستاذ : بوحوش رابح (جامعة عنابة ، الجزائر) .

١٠ــ الأستاذ : محمد كراكبي (جامعة عنابة ، الجزائر) .
١١ــ السيد : رشيد شعلال (طالب بمعهد اللسانيات ، الجزائر) .
١٢ــ السيدة : مفيدة شريط (الشعبة اللغوية ، جامعة عنابة الجزائرية) .
١٣ــ السيد : بشير ابرير (الشعبة اللغوية ، جامعة عنابة الجزائرية) .

نص الندوة :

أسئلة الندوة

١ - ما مكانة التراث اللغوى العربى من الدراسات اللسانية الأجنبية الحديثة ؟

٢ - ما أهم مناهج التحليل اللسانى للنصوص المكتوبة ، والمنطوقة ، وأبرز ملامح أهمها ؟

٣ - نرجو منكم إفادة القراء عن أهم مستويات التحليل اللسانى للنص الأدبى ، ودورها فى الوصول إلى نتائج علمية .

٤ - ماذا تنتظرون من الملتقى الدولى حول التحليل اللسانى للنصوص ؟

٥ - ما رؤ يتكم لمستقبل الدراسات اللسانية فى الجزائر بعد الملتقى الدولى حول التحليل اللسانى للنصوص ؟

نص الندوة

١ - الإجابة عن السؤال الأول :
ما مكانة التراث اللغوى العربى من الدراسات اللسانية الأجنبية الحديثة ؟

* دانْيال رايْق

يجهل العلماء اللسانيُّون الأجانب التراث العربى جهلاً تاماً ، وعلى العرب أن ينشطوا هذا التراث .

* مُحَمَّد القَاضِى

ــ إن المعرفة الإنسانية قائمة على التطور الذى يمكن أن يفهم بوصفه سلسلة من الانقطاعات . ومن هذا المنطلق ، فإن ما توصل إليه النحاة العرب القدامى فى ميدان وصف الظاهرة الصوتية يعد إسهاماً مهما . غير أن ذلك لا يعنى أن العرب قد اكتشفوا اللسانيات قبل الغرب ؛ لأن اللسانيات تندرج فى مرحلة معينة من مراحل تطور المعرفة الإنسانية ، لا يمكن أن تفهم بمعزل عنها .

* ميشال باربو

ــ هو بعامة ضئيل ، وإن حاول البعض أن يتعمقوا فى دراسته ، فاستعانوا به حتى يبرهنوا على صحة نظريتهم ، وأسبقيتها ؛ وهذه محاولة ساذجة نظراً للفرق الزمنى والثقافى بينهما .

* سهام محمد القارح

ــ هذا السؤال اهتم به كثيرون فى الملتقى . وأنا أرى أن التراث العربى ثرى ، وغنى ، ولكن هَلْ يمكن أن نكتفى بما قدَّمهُ الأسلاف ؟ هذا مالا أعتقده . يجب علينا أن نسهم نحن كذلك ، وهذا ممكن فى الواقع عن طريق الاطلاع على ما يقدم فى الغرب ، ثم تخير ما يخدم منه الدرس العربى الحديث ، وذلك بعد تطويعه ، بحيث يتلاءم مع واقع اللغة العربية . وعندئذ تكون نقطة انطلاقنا هى التراث العربى ، ولا يكون التراث العربى هو نقطة الوصول .

* الطيب بودربالة

ــ لم تهتم الحضارات فى السابق بالدراسات اللغوية بالدرجة التى اهْتَمَّ بها المسلمون ؛ ذلك أن المعجزة الإسلامية تقوم على « إعجاز القرآن » . واليوم عندما نريد أن نحدد مكانة هذا التراث اللغوى العربى من الدراسات اللسانية ، يجب علينا أن نقوم هذا التراث بكل موضوعية ، وأن نضعه فى الإطار العالمى للدراسات اللغوية .

إن غالبية المشكلات والقضايا التى تطرحها اللسانيات الحديثة كانت قد عولجت ونوقشت من قِبَل العرب القدامى . ولِفَهْمِ هذا التراث على حقيقته ، يجب وضعه إلى جانب النظريات العلمية التى تتصارع اليوم على مستوى العالم . إن هذا التراث يعكس بحق ، ويترجم بصدق ، عبقرية الحضارة العربية الإسلامية ؛ غير أن التغيرات التى يعيشها الوطن العربى اليوم قد أحدثت قطيعة « إبستمولوجية » فى التصور اللغوى العربى . وهذه القطيعة ستؤدى حتما إلى انطلاقة جديدة نحو الإبداع اللسانى .

* عبد الله صَوْلَة

ــ بدأت تتسع وتكبر مع بحوث الفهرى والمسَدِّى والمتوكِّل وصمود والطرابلسى والحاج صالح وغيرهم ؛ لكن الخوف أن ندخل فى دوامة الإسقاط فلا تنهض لنا لسانيات عربية . وأنا أرى شخصيا أن هذه المرحلة شبيهة بما سبق القفزة النوعية « السُّوسِيرِيَّة » فى الغرب ؛ ونحن فى انتظار « سُوسِيرِنا» العربى .

* محمد كراكبى

ــ حاولت الدراسات اللسانية الأجنبية الحديثة إبراز المعطيات اللغوية العربية ، ولكن هذه الدراسات ــ فى نظرنا ـ ظلت غير كافية لجلاء قيمة التراث اللغوى العربى ، وإسهامه فى تطوير الفكر الإنسانى . ولذا فإن أبناء اللغة العربية ــ إذا تزوَّدوا بالمعرفة اللسانية الحديثة ــ هم القادرون على استعادة المكانة العلمية لموروثهم اللغوى .

* محمَّد عجينة

ــ إن العودة إلى الجذور ، أو بكل بساطة إلى الماضى ، عملية طبيعية فى صيرورة المعرفة . وبناء على ما سبق أن قلنا من أن تقدمها ليس خطيا وإنما هو جدلى (بالتقدم والتراجع أحياناً عند اكتشاف الخطأ وتداركه) ، فالألسنية نفسها لا تقوم على الفراغ ، وإنما على تقاليد سابقة عريقة وثرية . وما عودة تشومسكى رأس المدرسة التحويلية إلى نحو « پُورْ رَوَايال » سِوَى دليل واضح على ذلك .

ولكن ينبغى أن نقول أيضا إن عملية المعرفة هى فى الآن نفسه ، وفى بعض الحالات ، قطيعة بالنسبة إلى ما قبلها ؛ فدراسة اللغة دراسة آنية ــ فى مشروع الألسنين ــ هى رد فعل للدراسات اللغوية التقليدية السائدة قبل نشأة العلم المذكور ، وكانت دراسات كلها فيلولوجية ، أى اشتقاقية تاريخية .

يصدق هذا القول على التيارات الفكرية والأدبية . والأمر بطبيعة الحال أكثر تعقيداً ؛ فالأجناس الأدبية تصنف بعد أن تكون قد ظهرت واستقرت . إن العودة إلى الجذور أو إلى الماضى عملية طبيعية كما سبق

أن قلت ، ولكن ينبغى أن يكون ذلك العمل استرجاعاً فى سياقه أو فى سياقاته الشاملة ، حتى لا يكون إسقاطاً تاريخياً ؛ أى أنه ينبغى أن نقف من الجذور والتراث موقفاً جدليا نقديا .

ونحن نعتز بتراثنا ؛ فهو جزء من كياننا وثقافتنا وتاريخنا ؛ وهو جملة من المعارف فى مرحلة تاريخية معينة . والمطلوب منا أن نقف منها موقفاً نقديا ؛ فالموقف الممجِّد يخفى العيوب والأخطاء أو يبقى عليها ؛ وكذلك الموقف المعاكس السلبى العدمى ؛ لأنه ينفى كل جانب مضىء ونيّر فى الجذور المذكورة . لذا فإنه من غير الممكن أن نقول كما يقول بعضهم : ليس فى الإمكان أبدع مما كان ؛ فالممكن موجود فى المستقبل ، وقد يكون كامناً فى الماضى ، ولكن ينبغى معرفة كيفية تفجيره وإخراجه إلى حيز الواقع . وقد تمكّن الألسنية ، بما تطمح إليه ، من تسليح الباحث بوسائل جديدة ، تسمح بإعادة اكتشاف الماضى ومعارفه وأدواته الفكرية فى ضوء العلوم الإنسانية .

* **مفيدة شريط**

ــ تلتقى اتجاهات علماء اللغة العرب القدامى فى دراسة اللغة مع اللسانيات الحديثة ؛ فاللغوى المعاصر يعتمد التحليل القاعدى القديم ، ولكنه يستثمره استثماراً يخالفُ به هدف القدامى .

إن الأصول اللسانية قد عرفها نحويّونا القدامى ، ونقصد بالأصول « كليات المعاصرين » ، على حد تعبير الدكتور صبحى الصالح ، لا تلك الجزئيات والتفصيلات . غير أن تلك الأصول التى تناولت عدة مجالات فى الدراسات اللغوية فى مراحل وبيئات معينة ، لم تكوّن منهجاً مستقلا لنظرية لغوية متكاملة . وفى تراثنا اللغوى أطرف الآراء وأدق التعريفات لمميزات اللغة وطبيعة الألسنية الصوتية ووظيفتها الاجتماعية ؛ وما علينا فى هذا الصدد سوى الرجوع إلى مؤلفات ابن جنى مثلا ، خصوصا كتابه « سر صناعة الإعراب » ، والنظر فى تعليلاته لكل صوت لغوى ، علما بأنه لم يكن يتوسل التقنيات الحديثة ، ولم يُكتشف ما توصل إليه عند علماء الغرب إلا فى أبحاث علماء اللغة الألمان فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، ولم تستغل مناهجه فى بنية الكلمة وبنى التركيب المعتمدة على المادة الصوتية إلا فى منتصف القرن العشرين .

زد على ذلك أن كل ما حققه العالم اللغوى الأمريكى تشومسكى فى القرن العشرين ، وبخاصة ما عبر عنه بالطاقة والإنجاز وبالبنى العميقة والسطحية ، له جذور عند عبد القاهر الجرجانى مفصلة فى نظريته للنظم .

إن نُحاتَنا العرب هم مستنبطو الأصول الأولية لعلم اللغة الحديث ؛ ولم يكن يُعْوِزُهُم غير المنهجية والتخصص . وتراثنا اللغوى هو المادة الخام التى استقى منها لغويُّو الغرب نظرياتهم ؛ وهو المصدر بطريق مباشر أو غير مباشر لهم ولأعمالهم .

* **رشيد شعلال**

ــ كتب الدكتور مازن الوعر إلى مجلة اللسانيات فى عددها السادس ، الصادر عن معهد اللسانيات والصوتيات بالجزائر ، أنه وقف فى استجواب له مع اللغوى الأمريكى « تشُومسكى » على اعتراف منه بالاستفادة من النحو العربى ، مما هيأ لديه السبيل إلى إخراج نظريته الجديدة المسماة بالنحو التفريعى التحويلى .

وبحث آخرون فى البنية العميقة بين الجرجانى وتشومسكى ، فتبدى لديهم أن عبد القاهر كان على بصيرة بهذه القضية اللغوية وبغيرها من القضايا اللغوية المعاصرة ، التى تعدُّ آخر ما وصل إليه البحث اللسانى المعاصر .

ولئن كانت أحدث نظرية لغوية قد قامت فى أساسها على الاستفادة من التراث اللغوى العربى ــ ولا نزعم الاستفادة المطلقة ــ فهذا يعنى أن البحث فى هذا التراث هو القاعدة الأساسية لأى تفكير عربى لسانىّ . وسوف يؤدى هذا بلا ريب إلى فهم الكثير من قضايا هذا العلم (أعنى اللسانيات) ؛ لأننا نعتقد أن فهم التراث اللغوى العربى ينبغى أن ينطلق من محاولة لِلْفَهْم عربية صرف ؛ ولا مانع ساعتها من الاستفادة ــ عند الحاجة ــ من مناهج غربية لبلوغ الغاية . وهكذا يمكن للغوى العربى أن ينشىء شجرة اللسانيات العربية ذات الجذور الضاربة فى التاريخ ، بل إن ضرورة إقامة هذه الشجرة أمر لابد منه فى الوقت الراهن ؛ إذ إن كثيراً من لُغَوِيِّى العرب المحدثين قد توسلوا لدراسة العربية بمناهج غربية ، واعتمدوا الأسس والمعطيات التى لا تستند إلى أى أساس عربى ، وطبقوا نظريات مستنبطة من لغات تختلف اختلافاً بيِّنا عن العربية فى بنياتها وخصائصها ، على نحو أدى إلى نشوز واضح فى الدراسات التطبيقية ، وكوّن هوة سحيقة بين القارىء العادى والباحث اللسانى . لهذا السبب ، ولأسباب أخرى يضيق المجال عن ذكرها ، كان على المهتمين بالدراسات اللسانية من العرب أن يمعنوا النظر فى التراث اللغوى العربى ، بل عليهم أن يجعلوا منه المادة التى يجب أن تُلبس اللباسَ الجديد ، وأن تخرج إلى صرح اللسانيات الحديثة ممنهجة مقننة ، تحكمها نظرات وقواعد متينة . وسيتبين آنذاك أن التراث اللغوى العربى قائم على نظريات علمية هى أوج ما وصل إليه الفكر الإنسانى فى وقت ما ، إن لم نقل إنها تمثل ذلك الأوج منذ الزمان البعيد إلى وقتنا هذا .

القضية إذن قضية قراءة لهذا التراث الزاخر ، ثم محاولة فهم هذا التراث على الوجه الأكمل . حتى إذا ما تيسر ذلك ، أمكن للباحث اللغوى الوقوف على حقيقة هذا التراث وإدراك مكانته من الدراسات اللسانية الحديثة ؛ إذ الأزمة فى واقع الأمر ، قائمة على هذه القطيعة الملحوظة بين الباحث وتراثه ، وعلى تعلقه بالدراسات اللسانية الغربية ، والعزوف عن التراث اللغوى العربى ، لا لشىء سوى أنه تراث أخلقه الزمن . ولقد مكنتنا بعض المحاولات المتواضعة من فهم كثير من المصطلحات والقضايا اللغوية الأجنبية التى يعمل العربُ والمترجمون على إيجاد مقابل يتناسب وما تدل عليه ، فى حين أن هذه المصطلحات ، وهذه القضايا ، قائمة بمصطلحاتها فى التراث العربى القديم . ولا أدل على ذلك من مفهوم الدليل ومعنى المعنى . . . ولو أن لغويى العرب انطلقوا من التراث لوفروا كثيراً من الجهود فى خدمته وبعثه ، ومن ثم تقريبه إلى أذهان الناس ، ومن خلال ذلك فهم اللسانيات الحديثة فهماً صحيحاً . والأهم من ذلك تخليص الفكر اللسانى العربى من التبعية ، وتحريره من الغربة المضروبة عليه ، بهدف الوصول إلى إنشاء مدرسة لسانية عربية ، لها أسسها وخصائصها ومناهجها .

بشير ابرير

ــ إن الباحث فى التراث العربى ، وفى ميادينه اللغوية بصفة

خاصة ، يجد بينه وبين الإنسان العربي وشائج قربى وعلائق نسب تشده نحو الينابيع . ذلك أن التراث العربى شكّل كماً ثقافياً ذاخراً بالمعرفة ، ومعينا لا ينضب بالنسبة للدارسين العرب وغير العرب . فالدارسون الأجانب قد اهتموا حقا به اهتماماً كبيراً ، وبالكثير من جوانبه ، ولكن الفائدة التى جنوها من وراء دراسته لم تخدمه بما هو ميراث إنسانى خالد ، بل عادت عليهم بوصفهم دارسين ، فحصلوا بذلك على الجوائز الكبيرة والأوسمة الشرفية ذات القيمة العالية . وهذا الكلام لا ينسحب على كل الدارسين الغربيين بطبيعة الحال ؛ فإن منهم من أراد إعطاء التراث العربى مكانته الحقيقية التى هو جدير بها ، بما هو ميراث إنسانى خالد . لكن فى مقابل ذلك ، استغل كثير من الباحثين الغربيين هذا التراث العربى . ونذكر على سبيل المثال النظرية التوليدية التحويلية للأمريكى تشومسكى ؛ فهذه النظرية التى صالت وجالت فى مختلف أنحاء العالم ، وغيرت كثيراً من المفاهيم فى الدراسات اللغوية الحديثة ، وانبهر بها كثير من الباحثين ، نجدها بحذافيرها عند عبد القاهر الجرجانى فى نظريته المشهورة بالنظم . وكذلك الشأن فى الدراسات الصوتية التى تعد من المجالات المهمة ؛ فبرجوعنا إلى التراث اللغوى العربى نجدها عند الخليل بن أحمد الفراهيدى فى مُعْجَمِهِ العَين ، حيث رتب الأصوات ترتيباً طريفاً ؛ وكذلك عند سيبويه فى « الكتاب » ، وبخاصة عند العلامة ابن جنى فى كتابيه « الخصائص » و « سر صناعة الإعراب » على الخصوص ، حيث تناول علم الأصوات بنظرة متقدمة .

وإذا أردنا أن نعطى للتراث اللغوى مكانته الحقيقية ، فعلينا الاعتماد على أنفسنا ، والإيمان بقيمة ما نملك من تراث ضخم ، نبحث ونشجع باحثينا ، ونمنحهم الفرصة الكافية حتى يتمكنوا من تمثل تراثهم ؛ كما يجب علينا ونحن مقبلون على دراسة تراثنا اللغوى ، أن نطرد مركبات النقص عنا بعيداً .

* **الإجابة عن السؤال الثانى : ما أهم مناهج التحليل اللسانى للنصوص المكتوبة ، والمنطوقة ، وأبرز ملامح أهمها ؟**

* **دَانْيَال رَايْق .**

ــ السيميائية . انظروا إلى مؤلفات « أَلْرِيماس » ومدرسته المسماة « مدرسة باريس السيميائية » .

* **محمد القاضى**

ــ إن الإجابة عن هذا السؤال قد أسهم فيها كلّ من شارك فى هذا الملتقى ببحوث أو بملاحظات فى أثناء المناقشة . وقد سمعنا بحوثاً ذات منحى بنيوى ، وأخرى « براجماتى » . . كما عولجت النصُوص أو الملفوظات فى مستويات عدة بين صوتى وتركيبى ودلالى . ولا أظن أن مثل هذه المناسبة تكفى للقيام بمسح عام للمدارس اللسانية ، أو لخصائص مستويات التحليل منفردة ، أو من حيث علاقتها بعضها ببعض .

* **مِيشَال بَارْبُو**

ــ إن أهميتها تترتب على وجهة نظر الناقد ومبادئه العقلية والأدبية . أما ملامحها فليتعرفها الباحث من الكتب الأساسية فى هذا الميدان .

* **سهام محمد القارح**

ــ الأهمية عملية نسبية ؛ فالمهم بالنسبة لى يمكن أن يكون غير مهم بالنسبة لك . ولذلك فإننى أعد التداولية من التيارات اللسانية التى تفتح آفاقاً للدرس اللغوى ، وبخاصة تحليل النصُوص . وقد أسهمت فى هذا الملتقى بنموذجين لتطبيق بعض المفاهيم المستمدة من التداولية على اللغة العربية .

ونرجح أن أهمية هذه الدراسات التداولية تعود إلى أنها لا تغفل المرجع الاجتماعى ، بل تعنى بماهية المتكلم والمخاطب ، إلى غير ذلك . وكذلك يمكننا أن نستفيد منها عند إعداد المادة التعليمية لمن يتعلمون العربية . ولقد رأينا فى الملتقى محاولة طيبة فى هذا الاتجاه ، قدمتها الآنسة خولة طالب الإبراهيمى من جامعة الجزائر .

* **الطيب بودربالة**

ــ أهم مناهج التحليل اللسانى للنصوص المكتوبة والمنطوقة هى :

المنهج الوظيفى ، والمنهج البراجماتى ، والمنهج البنيوى ، والمنهج التوليدى ، والمنهج النفسى اللسانى ، والمنهج التواصلى (التبليغى) .

وتهتم هذه المناهج بالناحية الشكلية ، والصياغية ، والأسلوبية ، والدلالية ، للظاهرة اللغوية . ونستطيع أن نقول إن هناك اليوم ثورة فى ميدان اللسانيات .

* **عبد الله صَولة**

تتعدد مناهج التحليل اللسانى للنصوص المكتوبة بتعدد المدارس اللسانية من « السوسيرية » إلى البراجماتية . والدليل على ذلك أن جانباً من هذه النصوص المكتوبة ، وأعنى النصوص الأدبية ، قد طبقت عليها اللسانيات البنيوية فتمخضت عن ذلك الأسلوبية البنيوية (جاكبسون ، ريفاتير) ، واللسانيات التوليدية ، فنشأت عن ذلك الأسلوبية التوليدية (أومان) ، واللسانيات الوظيفية ، فنشأت عن ذلك الأسلوبية الوظيفية .

واليوم يتحدث القوم عن منهج فى التحليل اللسانى جديد هو المنهج الأسلوبى البراجماتى ، الناجم عن اللسانيات البراجماتية ، بوصفها آخر صيحة فى حقل اللسانيات المعاصرة ؛ وفى هذه أزمة اللقاء الأبدى بين اللسانيات والنص الأدبى .

* **محمد كراكبى**

حقق علم اللسان الحديث مناهج كثيرة لدراسة النص ، أهمها المنهج الصوتى والصرفى والنحوى . فالمنهج الصوتى يقوم بتوضيح القيمة الدلالية للأصوات التى يكثر ورودها فى النص ، كما يسعى إلى تبين أثر هذه الأصوات فى تكوين المعنى الذى يقصد إليه الباث . أما المنهج الصرفى فيهدف إلى دراسة الصيغ الصرفية المستعملة فى النص ، من حيث اشتقاقها ؛ وأما المنهج النحوى فيبرز العلاقات النحوية بين العناصر اللغوية المكونة للكلام ؛ ومعنى ذلك أنه يصف الجملة إن كانت إسمية أو فعلية أو شرطية ، ثم يدرسُ العلاقات الإنسانية المختلفة ؛ ويبين الوظائف النحوية التى يشتمل عليها الكلام .

والمنهج الدلالى يهتم بدراسة المعنى ، إما بنظرة آنية ، أو بنظرة تاريخية . فبالمنظور الأول يحاول الباحث أن يدرس مدلولات الألفاظ فى نصّ مَا مِنْ حيثُ هى قديمة أو حديثة ، أو من حيث ارتباطها بفكر اجتماعى أو سياسى أو عقائدى ، وبالمنظور الثانى يسعى الدارس إلى تتبع المعنى من عصر إلى عصر ، وتصنف هذه الدراسات فى علم

الدلالة التاريخي . وما يبرر وجود هذه المناهج الأربعة هو أن اللغة أصوات ، فكلمات ، فجمل ، فعبارات ، فنص أو خطاب .

* **أوديتْ بَتِي**

هو المنهج الذى يتلاءم مع نوع النص الذى يراد تحليله ؛ فالنص القصصى يستفيد من المنهج الذى يؤول إلى تقسيم البنية القصصية ؛ والنص الروائى يهتم على وجه الخصوص بالنحو واللغة وقيم المفردات وفهم استعمالاتها ، وقيم التعبيرات . والشعر ، خصوصاً الشعر العربى ، يستفيد من التعمق فى الملاحظات المتعلقة بالاستعمالات الصوتية ، ومن القراءة التى تبين استعمالات الصور البلاغية للشاعر ووظائفها فى النص .

وتحليل الشعر يقوم على تأمّل العلاقات الظاهرة المشار إليها خلال الاستعمال ، كتكرار الكلمات ، والربط بين مفردات ومفهومات بعيد بعضها عن بعض ، بحيث تشكل وحدات تشمل عدداً من الأبيات ، والتوازن فى التراكيب النحوية مثلاً ، وأخيراً توحيد النص بأكمله .

وفى حالة النص المنطوق ، أو فى تحليل نص يتألف من خطاب بين شخصين ، يستفاد من التحليل البراجماتى ، الذى ينبه على القوة الفعالة للخطاب أو الكلام ، وعلى قيم الصيغ المتعددة التى يصطبغ بها الكلام .

الإجابة عن السؤال الثالث : نرجو منكم إفادة القراء عن أهم مستويات التحليل اللسانى للنصوص الأدبية ، ودورها فى الوصول إلى نتائج علمية .

* **دَانْيالْ رَايْقْ**

ـ هذا يستغرق مئات الصفحات ، ومدة طويلة من الزمن .

* **الطَّيب بُودَرْبَالة**

ـ هناك مستويات فى الدراسة اللسانية اليوم ، والباحث اللسانى هو باحث فى ميدانٍ يستعمل أحدث الوسائل العلمية فى الوصف والتصنيف والتحليل والتركيب . غير أن عبقرية بعض المفكرين والفلاسفة جعلتهم يتجاوزون هذه الدراسة الأولية لربطها بمستويات أكثر تعقيداً وأكثر عمقاً . ونذكر من هؤلاء العلماء مثلاً : « ألتوسير » و « لاَكَانْ » ، و « مِيشَالْ فُوكوُه » .

وقد أبعدت « الذات » وأبعد « التاريخ » من اللسانيات البنيوية لمدة طويلة ؛ أما اليوم فإننا نجد أن هناك محاولات لإيجاد جَدَليَّة تربط البناء اللغوى بالتاريخ .

* **عَبْد الله صَوْلَة**

ـ المستوى الصوتى .
ـ المستوى الفونولوجى .
ـ المستوى المورفولوجى .
ـ المستوى التركيبى .
ـ المستوى الدلالى .

يضاف إلى كل هذا الوزن والإيقاع والقافية بالنسبة للنص الشعرى . وجميع هذه المناهج متضافرة على الظفر ببنية النص السطحية بطريقة عملية وعلمية . غير أن السؤال الذى تبقيه اللسانيات معلقاً هو إلى أى مدى يكون النص ببنيته السطحية فحسب ؟ أليس للنص بنية منجبة هى المتحكمة فى توليد هذه البنية اللغوية السطحية ؟ تلك هى أزمة اللسانيات مطبقة على النصوص الأدبية والمكتوبة طُرًّا .

* **رَابح بُوحُوش**

ـ لعل أهم ما يميز اللسانيات اليوم هو سرعة تخلصها من ربقة الأحكام الذوقية والمعيارية ، وتبنيها المنهج العلمى تنظيراً وتطبيقاً . وقد ولدت صلتها بالأدب فى ممارسة النص مذهباً جديداً ، أطلقوا عليه اسم « الأسلوبية » ، أو علم الأسلوب ؛ وهو علم يرمى إلى تخليص النص الأدبى من الأحكام المعيارية والذوقية ، ويسعى جاهداً إلى علمنة الظاهرة الأدبية ، والنزوع بالأحكام النقدية ما أمكن عن الانطباع غير المعلل ، واقتحام عالم الذوق وهتك الحجب دونه ، واكتشاف السر فى ضروب الانفعال التى يخلقها الأثر الأدبى فى متقبله .

وقد حدد اللسانيون أربعة قطاعات للسانيات ، تمثل مستويات اللغة نفسها :

١ - المستوى الصوتى :

ـ فى هذا القطاع يهتم اللسانى عند ممارسة النص الأدبى بالوحدات الصوتية ، والأصوات ـ صوامت وصوائت ـ والمقاطع الصوتية ودورها فى تلوين الخطاب بألوان مختلفة ، تختلف باختلاف أنظمتها من حيث التكرار ، والتجانس ، والإيقاع .

٢ - المستوى الصرفى « المورفولوجى » :

يعنى فى هذا المستوى بالوحدات الصرفية ، وأبنية الأفعال من حيث دلالتها المباشرة وغير المباشرة ، وأبنية الأسماء من حيث دلالتها الصرفية .

٣ - المستوى النحوى أو التركيبى :

فى هذا المستوى يهتم اللسانى بالوحدات الدلالية النحوية ، والجمل وأنواعها .

٤ - المستوى الدلالى :

ينطلق الدارس ـ فى هذا القطاع ـ من الوحدات الدلالية المميزة ، والألفاظ والكلمات ، سواء من خلال السياق ، أو من خلال مَجَالاتها الدلالية .

هذه القطاعات أو المستويات تتداخل وتتكامل ، حيث يصعب الفصل بين مستوى وآخر . وما اللغة إلا أصوات ، وكلمات ، وجمل ، ودلالات ، يستخدمها الإنسان للتعبير عن أغراضه .

أما نتائج هذا التحليل فيبدو أنها تكمن فى عُدة اللسانى ، حيث إنه إذا توافر لديه الرصيد المعرفى ، والخبرة الحدسية بممارسة النص الأدبى ، فإنه يستطيع أن يصل إلى نتائج علمية ، قد يعسر الوصول إليها باستخدام الوسائل التقليدية .

* **مفيدة شريط**

ـ أهم مستويات التحليل اللسانى للنص الأدبى هى :

١ - المستوى الصوتى :

ويبرز الوظيفة الصوتية التى تتمثل فى التمييز بين الوحدات الصوتية ، حيث يترتب على تغييرها فى النظام تغير فى الدلالة .

٢ - المستوى الصرفى :

يتمثل فى تلك الارتباطات التى تكون بين الصيغ اللغوية ؛ وهى الأوزان والدلالة . ويهتم هذا الفرع من الدراسة أيضاً بالوحدات الصرفية وما لها من دلالة داخل الخطاب اللغوى .

٣ - المستوى النحوى :

ــ وهو دراسة تراكيب معينة ، تنطلق من الظواهر اللغوية النحوية ، للكشف عن النواميس الداخلية التى تسهم فى ضبط الممارسة الكلامية من حيث التسلسل والتناسق بين أجزاء الكلام البشرى ، كالتحكم فى اندراج الكلمة مع الكلمة لتكوين الجملة ، والجملة مع الجملة لتكوين الخطاب ، حيث تعد الجملة المحرك القوى للنص .

٤ - المستوى الدلالى :

هو مستوى متولد عن العناصر السالفة الذكر ؛ فنحن لا نتصور دلالة دون صوت وفق نظام نحوى محدد . ولا يتسنى لنا الوصول إلى نتائج علمية فى تحليل النص الأدبى دون التوسل بتلك المستويات ؛ فالملابسات اللغوية وما تحتويه من أشكال وصيغ هى كل متكامل تكاملاً وظائفياً ودلالياً .

* رَشِيد شَعْلاَل

ــ ينبغى أن نشير بداءة إلى أن المستويات الأساسية للدراسات اللسانية محصورة فى أربعة : المستوى الصرفى والمستوى الصوتى والمستوى التركيبى والمستوى الدلالى .

والواقع أن هذه المستويات الأربعة تترابط فيما بينها لتكون كلا مُتَكامِلاً ، هو ما يسمى باللسانيات . ولقد وقفنا على كثير من الدراسات التطبيقية التى تعتمد أحد المستويات منفصلاً عن غيره لدراسة النص الأدبى . على أن هذا الفصل كثيراً ما يجر الدراسة التطبيقية للنصوص الأدبية إلى التعسف فى تفسير تلك النصوص ، ولربما أدى إلى تحميل النص مالا ينبغى أن يحمل عليه أو إليه .

ويسعى البعض الآخر إلى اعتماد أسس مدرسة لغوية بعينها ، محاولاً تطبيق مبادئها على النص الأدبى ، بغض النظر عن خصائصه البنيوية والدلالية والأسلوبية أيضاً ، على نحو يؤدى كذلك إلى البنيوية القائمة على الوصف لمجرد الوصف ، وتشريح اللغة تشريحاً جامداً ، لعزوف أصحابها عن أهم جوانب الدراسة اللسانية ، وهو الجانب الدلالى .

لذلك نقول : إن دراسة النص الأدبى تقوم أساساً على الظاهرة التى تستقطب البحث اللغوى ، وهى التى تمثل الجانب الأوفى من حيث اطراده وتواتره بما هو سمة مميزة للنص الأدبى . ومن ثم فإن الظاهرة هذه هى التى ستحدد المستوى الأهم ، الذى يجب أن تتأسس عليه التأسيس القويم ، على أن يدعم هذا المستوى بقيود من المستويات الأخرى . ذلك بأن هذه الظاهرة إنما تمثل ظاهرة لغوية ؛ وهذه الظاهرة لا تكون لغوية إلا إذا تمثلت فيها كل المستويات اللغوية ، لا بعضها دون البعض الآخر . وعلى ذلك يتمكن الباحث من تحليل النص الأدبى تحليلاً متكاملاً ، قائماً على السمات البارزة فى الظاهرة اللغوية الماثلة فى النص الأدبى ، سواء غلبت على هذه الظاهرة جوانب دلالية أو تركيبية أو صرفية أو صَوْتية أو غيرها . إن السمات هى التى تفرض نفسها على البحث على أنها جديرة بالدراسة ؛ وما دور الباحث أو الدارس اللغوى إزاء ذلك إلا إبرازها بوساطة المنهج الملائم ، والكشف عما يتحكم فيها من نواميس وقواعد جعلتها تتفرد بهذه الخصوصية اللغوية ، لتتجلى بعد ذلك جماليات النص الأدبى وقيمه الفنية . وهكذا تسهم اللسانيات فى خدمة الأدب ، وتقود إلى الوقوف على ما يسمى بالفنية الأدبية ، ليبرز النص بعد ذلك نصاً أدبياً ينتمى إلى جنس أدبى بعينه .

الإجابة عن السؤال الرابع : ماذا تنتظرون من الملتقى الدولى حول التحليل اللسانى للنصوص ؟

* دَانْيَالْ رَايْقْ

ــ الملتقى ، على حقيقة المعنى ، هو المكان الذى يلتقى فيه أشخاصٌ وتلتقى أفكارٌ وينتظر من هذه وأولئك التواصل والتفاعل .

* محمَّد الْقَاضِى

ــ لقد أشرف الملتقى الآن على نهايته . ولا شك أن جدواه المباشرة هى الفرصة التى أتاحها للطلبة لإثراء معلوماتهم بالمناهج الحديثة لمباشرة النصوص ، وكذلك إتاحة الفرصة لذوى الاختصاص لوضع بحوثهم على محك الدراسة والنقد . وأظن أن طبع الأعمال وإردافها بالمناقشات أمر مؤكد . كما أن إتباع هذا الملتقى بملتقيات أخرى تكون أكثر تحديداً من حيث الموضوع هو أمل كل المشاركين .

* مِيشَالْ بَارْبُو

ــ ملتقى موفق ؛ مستواه العلمى رفيع جداً ، ومبرمج على أحسن ما يرام من حيث التوازن بين النظرى والعملى ، وبين لغات العمل ، وبين المدارس والاتجاهات العلمية .

* سهام محمد القارح

ــ إننى أنتهز فرصة وجودى هنا لكى أجدِّد ندائى بوجوب تنظيم عمل اللسانيين العرب ، والتنسيق بينهم ، حتى نستفيد كلنا من الأعمال المقدمة فى هذا المجال ، فكثيراً ما نجهل نحن فى الشرق ما يدور فى المغرب العربى ، وأعتقد أن العكس صحيح . وقد كان هذا اللقاء مبادرة طيبة ، ولكن يجب أن يكون من نتائجه إنشاء كيان يجمع اللسانيين العرب . وأنا أرى ضرورة الحرص فى المستقبل على زيادة تبادل المطبوعات الجامعية ، لفائدة البحث العلمى .

* الطيب بودربالة

كنا ننتظر من هذا المؤتمر الشىء الكثير . والحق أنه لم يخيب آمالنا . وقد سبق لى أن شاركتُ فى كثير من المؤتمرات فى الجزائر وخارجها ، ولكن أقول دون مجاملة إن هذا المؤتمر يشكل نقطة تحول فى تاريخ المؤتمرات فى الجزائر ؛ فهو نموذجى من ناحية التنظيم ، ومن ناحية نوعية المحاضرات وقيمتها ، وكذلك من ناحية المناقشات والدخلات . ولكن المؤكد أنه سيفتح آفاقاً كبيرة أمام مستقبل اللسانيات والعلوم الإنسانية فى الجزائر . وقد اكتشف الطلبة

الجزائريون لأول مرة مدى أهمية اللسانيات فى ميدان العلوم الإنسانية .

* **عبد الله صَولة**

ــ بلورة رؤية عربية إلى النص العربى المكتوب والمنطوق القديم ، وخصوصاً المعاصر ؛ وهو ما نشكر عليه جامعة عنابة الفتية ، لتفكيرها فيه .

* **الجواب عن السؤال الخامس** : ماذا يتكم لمستقبل الدراسات اللسانية فى الجزائر بعد الملتقى الدولى حول التحليل اللسانى للنصوص ؟

* **دَانْيَالْ رِايْقْ** .

ــ كل الخير ، إن شاء الله .

* **محمد القاضى**

ــ أعتقد أن الإجابة عن هذا السؤال من حق الجزائريين أنفسهم أو الراصدين للسانيات فى الجزائر .

* **سهام محمد القارح**

ــ إن عناية السلطات الجزائرية بمثل هذا الملتقى إن دَلَّتْ على شىء فهى تدل على أنها ــ أى هذه السلطات ــ تعرف أهميَّة هذا الفرع من الدراسات الإنسانية .

أما الذى أسعدنى كثيراً فهو نوعية تدخلات الطلبة الجزائريين ؛ فلقد دلت فعلاً على سعة اطلاعهم من جهة ، وتمسكهم بأصلهم وتراثهم العربى من جهة أخرى . فهذه التدخلات هى المؤشر المضىء لمستقبل اللسانيات فى الجزائر .

* **الطيِّب بُودَرْبَالَة**

ــ نلاحظ أن هناك وعياً كبيراً اليوم أكثر من أى وقت مضىٰ بأهمية تطبيق المناهج العلمية الحديثة . لكن علينا أن نشن حرباً على الطرق التعليمية السائدة اليوم ، تلك الطرق التى تعتمد على التلقين دون التحرير ، وعلى الدراسة الوصفية الانطباعية الساذجة . يجب علينا أيضاً توظيف أحدث المناهج العلمية واستغلالها لصنع ذهنية جديدة ، وتنمية ملكات الطلبة الفكرية . إن مستقبل الجزائر لا يكمن فى التنمية الاقتصادية ، بقدر ما يكمن فى صنع ذهنية حضارية . إن مشكلة التنمية هى أساساً مشكلة التعليم ومشكلة الحضارة .

* **عبد الله صولة**

ــ عودتنا الجزائر أن ننتظر منها الدروس فى طريقة بناء المجتمع العربى العصرى ، والفكر العربى المعاصر ؛ وكلنا إيمان بمستقبل اللسانيات فيها إن شاء الله .

* **محمد كراكبى**

ــ لا شك أن هذا الملتقى سيفتح آفاقاً جديدة فى دراسة علم اللسان الحديث فى الجزائر ؛ لأنه سيضيف حتماً معلومات نظرية وتطبيقية .

* **محمد عجينة**

ــ إن نجاح مثل هذه المؤتمرات والملتقيات هو دائماً رهين حسن الإعداد والتنظيم (ونشكر بالمناسبة زملاءنا الجامعيين على كرم الضيافة وإحكام الإعداد والتنظيم) ، ورهين المشاركات ، وكانت معظمها قيمة للغاية ، كما مكنت من حوارٍ خصب ثرى .

وهذه هى الغاية التى يقصد إليها مثل هذا العمل : التقدم بالمعرفة من خلال طرح النظرية والتطبيق على محك الجدل والنقاش . وأعتقد أن ذلك قد حَصَل ، وأن الملتقى اقتربَ بَلْ أَصَابَ الغرض المنتظر منه . وقد زاد سرورنا أنَّه لم يكن منغلقاً على نفسه بحيث لا يضم سوى المختصين ، وإنما كان ملتقى مفتوحاً على جمهور أوسع . ولا يخفى أن من شأن هذا أن يجعل الفائدة أشمل وأعم ، وأن يقرب المعرفة ، والألسنية أحد فروعها ، من الجميع .

* **رَشِيد شَعْلَال**

ــ نعتقد أن هذا الملتقى الدولى حول التحليل اللسانى للنصوص فاتحة عهد جديد إن دَلَّ على شىء فإنما يدل على طموح الإنسان لخوض مختلف سبل المعرفة الإنسانية . وهو أيضاً سعى جديدٌ لفهم اللسانيات ، وتبادل مختلف وجهات النظر فى الدراسات التطبيقية لهذا العلم .

وغنى عن البيان أن مبادرة كهذه تحقق أهم خاصية من خواص العلم المتمثلة فى تبادل الخبرات والأفكار على أنها أفكارٌ إنسانية فى متناول جميع الناس ؛ إذ بحكم هذا تتكاملُ الرؤىٰ المختلفة وتتضافر بهدف الوصول إلى تحقيق نتائج إيجابية من شأنها أن تعمل على تطوير العلم وتوسيع دائرته ، بالإضافة إلى شىء مهم جداً ، وهو إرساء صرح متين لهذا العلم الفتى كى يتمكن من الانتصاب ، ويسهم إلى حد بعيد فى تطوير الإنسان ، ومن ثم تطوير حياته . ولا أدل على ذلك مما قدمته اللسانيات التطبيقية من خدمات جُلى فى ميدان تعليم اللغات .

أضف إلى ذلك حل مشكلة التشتت فى التأويل المتباين إلى حد التضاد فى التحليلات المختلفة لنص أدبى واحدٍ ، وستمكن هذه المبادرة من التأليف بين المناهج ووجهات النظر المتباعدة ، بإثبات السليم ؛ وهو ما سيمكن الدراسات اللسانية فى الجزائر من النشاط والعمل الدؤوب لبلورة هذا الحقل الخصب من الدراسات اللسانية .

كشاف المجلد الخامس

أ ــ كشاف الأعداد

العدد الأول : الأسلوبية
العدد الثانى : الأدب والفنون
العدد الثالث : الأدب والأيديولوجيا ج١
العدد الرابع : الأدب والأيديولوجيا ج٢

ب ــ كشاف الموضوعات :

راجع:قمرى البشير

ج ـ كشّاف المؤلفين

ـ شاكر عبد الحميد
ـ الزمن الآخر : الحلم وانصهار الأساطير
* ع ٤/٢٣٠ ـ ٢٤٦

شريبط أحمد شريبط (ندوة)
ـ الملتقى الدولى حول التحليل اللسانى للنصوص
واقع الدراسات اللسانية وافاقها فى العالم العربى
* ع ٤/٢٦٢ ـ ٢٦٨

ـ صفوت عبد الله (رسائل جامعية)
ـ « آراء حازم القرطاجنى النقدية والجمالية فى ضوء التأثيرات اليونانية »
* ع ١/٢٤٠ ـ ٢٤٢

ـ صلاح فضل
ـ علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة
* ع ١/٤٧ ـ ٥٩

ـ طارق على حسن
ـ هل هناك دور للفنون فى رأب فجوة التخلف ؟
* ع ٢/٩٢ - ٩٩

ـ عبد الرشيد الصادق محمودى (ترجمة)
ـ لينين ناقداً لتولستوى
* ع٣/١٤٠ - ١٥٥

ـ عبد القادر زيدان (إعداد)
ـ الأدب والأيديولوجيا (ندوة)
* ع ٤/١٢ ـ ٢٦

ـ عبد الله صولة
ـ الأسلوبية الذاتية أو النشوئية
* ع ١/٨٣ - ٩٢

ـ عبد الهادى الطرابلسى
ـ النص الأدبى وقضاياه
عند ميشال ريفاتار
من خلال كتابه « صناعة النص »
وجون كوهين من خلال كتابه « الكلام السامى »
* ع ١/١٢١ ـ ١٣٠

ـ عز الدين إسماعيل
ـ أيديولوجيا اللغة
* ع ٤/٣٧ ـ ٥٠

ـ عصام بهى
ـ اللغة فى المسرح النثرى
* ع ١/١٥٢ - ١٦٠

ـ عصام بهى
ـ أيديولوجيا المصالحة فى « قنديل أم هاشم »
و « موسم الهجرة إلى الشمال »
* ع ٤/١٧٧ ـ ٢٠٢

ـ عمار بلحسن
ـ ما قبل بعد الكتابة
حول الأيديولوجيا/الأدب/الرواية
* ع ٤/١٦٤ ـ ١٧٦

ـ عواطف عبد الكريم
ـ تعدد التصويت فى الموسيقى
* ع ٢/١٠٠ - ١٠٦

ـ عزت قرنى
ـ رحلتان
* ع ٤/١١٩ ـ ١٣٣

ـ فؤاد كامل (ترجمة)
حديث مع ولفجانج أيزر
(راجع : نبيلة إبراهيم : القارىء فى النص)
* ع ١/١٠١ ـ ١٠٨

فؤاد كامل (ترجمة)
ـ شوستاكوفيتش والترجمة الأوبرالية
كارولين روبرتس ڤينل
ع ٢/١١٥ ـ ١٢٥

ـ فريال جبورى غزول (ترجمة)
ـ البنية ذات الهيمنة : التناقض والتضافر
ـ لوى ألتوسير
* ع ٣/٤٤ - ٥٦

ـ قمرى البشير — راجع، بشير القمرى
ـ صنعة الشكل الروائى فى كتاب « التجليات »
* ع ٢/١٣٩ - ١٧٦

ـ كارولين روبرتس ڤينل
ـ شوستاكوفتش والترجمة الأوبرالية : الأنف
ـ ترجمة : فؤاد كامل .
* ع ٢/١١٥ - ١٢٥

ـ كريستوفر بطلر
ـ التفسير ، التفكيك ، والأيديولوجيا .
ـ ترجمة : نهاد صليحة
* ع ٣/٧٩ - ٩٦